

cinéma

SOIXANTE-DIX-NEUF

NUMERO **244** AVRIL 1979
PRIX : 12 F

SPECIAL

JEAN RENOIR

vu par

ERIC ROHMER
JEAN DOUCHET
PAUL VECCHIALI
JOEL MAGNY
JEAN ROY



GERALDINE CHAPLIN
dans la Madriguera de Carlos Saura

Un grand entretien avec Richard Fleischer

cinéma

SOIXANTE-DIX-NEUF

EDITEUR : Société E.T.C.

REDACTION

FEDERATION FRANÇAISE
DES CINE-CLUBS

REDACTEUR EN CHEF

GASTON HAUSTRATE

SECRETAIRE DE REDACTION

JOËL MAGNY

COMITE DE REDACTION

MIREILLE AMIEL — ALBERT CERVONI —
CLAUDE-MICHEL CLUNY — JACQUES
FRENAIS — FRANTZ GEVAUDAN — JAC-
QUES GRANT — RAYMOND LEFEVRE —
JEAN-PIERRE LE PAVEC — JEAN-LOUP
PASSEK — DOMINIQUE RABOURDIN —
TRISTAN RENAUD — JEAN ROY

**COLLABORATEURS
ET CORRESPONDANTS**

G.A. Astre, Robert Allezaud, Anne-Marie
Bidaud, Jean-Pierre Brossard, Patrick Can-
nière, Walid Chmait, Gérard Courant,
Jean-Pierre Coursodon, Paul Davay, Jona-
than Farren, Leonardo de la Fuente, Khe-
mais Khayati, Henri Miccilo, Dominique
Païni, René Prédal, Jacques Petat, Gor-
don Reid, Aldo Tassone, Pierre Veron-
neau.

EQUIPE TECHNIQUE

JOEL MAGNY (Mise en page) BENEDICTE
FROT (Documentation) PIERRE HUET,
SALADIN (dessins), CLAUDINE MARCHAL
(secrétariat).

PUBLICITE

NICOLE DUGUET
Tél. 726-17-33

ADMINISTRATION

VICTOR MAGNIN

COMMISSION F.F.C.C.

Jean-Pierre Piquemal (Pt), Jean-Pierre Le
Pavec (V.P.), Annie Piquemal (S.G.), Fran-
çoise Calvez (S.G.), Hélène Blanc (Tr.),

Jacques Charmatz, Georges Malgouyard,
Daniel Ollive, Henri-Jean Servat, André
Teyssandier.

POUR TOUS REGLEMENTS

CCP: Centre La Source
34.120.44

(joindre les trois volets)

Chèque bancaire : à l'ordre
de F.F.C.C. - CINEMA 79

**TOUTE CORRESPONDANCE
A ADRESSER A**

CINEMA 79

6, RUE ORDENER
PARIS 75018

TELEPHONE : 208-72-93

TARIFS D'ABONNEMENT
(12 Numéros par an)

France : 105 F
Belgique - Suisse : 115 F.
Autres pays : 140 F

**TARIF SPECIAL
ADHERENTS F.F.C.C.**

12 numéros : 95 F
(joindre le talon spécial
de la carte de ciné-club)

CHANGEMENT D'ADRESSE

- Joindre 2 F en timbres
- Faire parvenir avant le 15 du mois

RELIURES

- 12 numéros (ancien format) 18 F
- 12 numéros (nouveau format) 25 F

Tous droits de traduction
et d'adaptation réservés
pour tous pays y compris l'URSS

Imprimerie spéciale de
« Cinéma 79 », 76, YVETOT

Le Directeur de la publication :
Georges Montaron
N° Commission paritaire : 28913

Ne soyez pas le seul à passer à côté
du fait majeur de l'édition cinématographique 79 :

la réédition intégrale en fac-similé de

LA REVUE DU CINEMA

collection reconstituée des deux séries 1928-31 et 1946-49
soit 48 numéros pour 3 800 pages, 2 000 documents,
rassemblés en cinq volumes reliés
présentés et indexés par ODETTE ET ALAIN VIRMAUX,

Préfaces de Jean-Paul Le Chanois et Jacques Doniol-Valcroze

Cette réédition n'est pas un acte de complaisance à la mode "rétro".
C'est la restitution, à tous ceux que le cinéma concerne vraiment,
d'un document historique de première importance, depuis longtemps inaccessible
et réservé à de rares privilégiés du hasard et de l'argent.
C'est le retour, au premier plan de l'actualité,
d'une publication qui marqua en son temps
le plus haut degré d'exigence pour le cinéma et de foi en son devenir,
un lieu idéal de rencontre et de dialogue des sept arts
en même temps que celui de la naissance d'une nouvelle culture.
La lire ou la relire aujourd'hui,
c'est s'apercevoir que tout cela reste vivant, crédible, et riche d'espoir,
pour peu que cette exigence-là ne soit pas perdue.

Tome 1 disponible en avril

chaque tome, à parution : 295 F. Vente en librairie et chez l'éditeur
Envoi franco (contre-remboursement sur demande, sans frais)

Souscription à l'ensemble de l'Édition :

Tirage limité

Formule A. Règlement anticipé.

180 F à la souscription + 800 F à la réception du tome 1 (total 980 F)

Formule B. Règlements échelonnés.

180 F à la souscription + 200 F à la réception de chaque tome (total 1180 F)

Conditions spéciales de règlement possibles pour les étudiants.

Souscription partielle possible à une seule série.

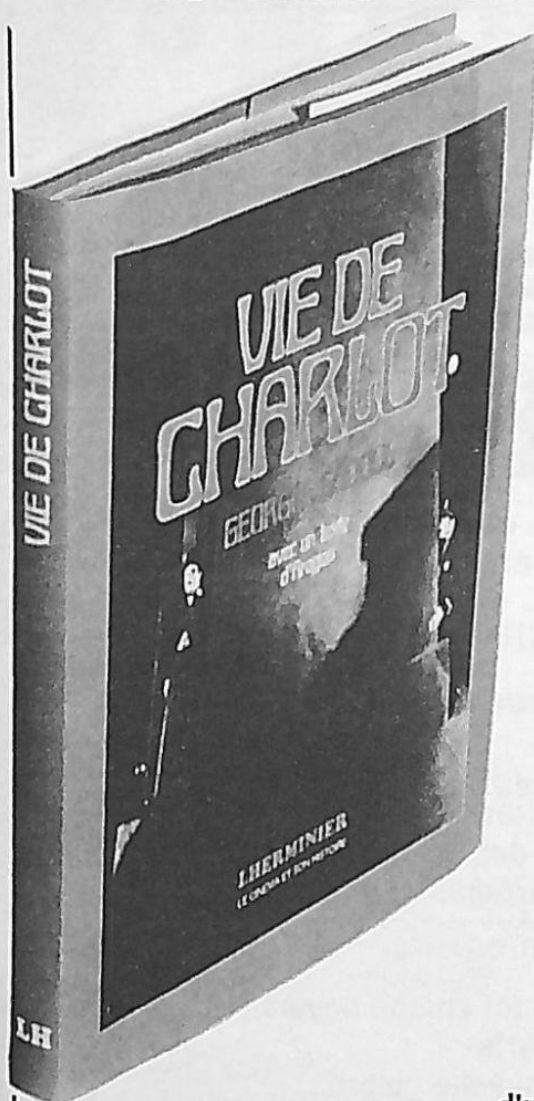
Tous renseignements et documentation complète sur demande

Filméditations

PIERRE LHERMINIER EDITEUR • PARIS

38, RUE CHANZY - 75011 PARIS - 371 68.98 - CCP LA SOURCE 34795 105

"Un véritable événement de l'édition de cinéma."



VIE DE CHARLOT

Charles Chaplin, ses films et son temps
par Georges Sadoul
avec un texte d'Aragon

Nouveau : présentation reliée pleine toile,
sous jaquette illustrée 3 couleurs.

Prix de lancement : 89 F.

272 pages 21 x 25 sur beau papier,
avec 250 illustrations in-texte
broché : 69 F. Relié : 89 F.

COLLECTION LE CINEMA ET SON HISTOIRE

"Un véritable événement de l'édition de cinéma.
Intelligence de la mise en pages, concordance
très raffinée de l'illustration et du texte...
Voici un livre à ne pas manquer." REFORME

"Un album magnifiquement mis en pages et illustré.
Tout chargé d'émotion, ce livre à la chaleur
d'un témoignage d'amitié et de reconnaissance." LE MONDE

"Une réapparition fort judicieuse.
Rares sont les livres de cinéma de cette qualité." L'HUMANITE DIMANCHE

"C'est le même respect et la même ferveur que Sadoul portait à Charlot
que l'éditeur a eus envers l'auteur de ce texte. Ce livre est bien le plus vivant
et le plus attachant qu'ait inspiré Chaplin." IMAGE ET SON

"Tout contribue à notre enchantement : l'intelligence et la chaleur humaine
de la pensée de Sadoul, la matière même de ce livre qui nous conte
une aventure artistique et sociale digne des légendes les plus romanesques,
la valeur scientifique de l'ouvrage."
BULLETIN CRITIQUE DU LIVRE FRANÇAIS

également à nos Editions :

Tout Chaplin, par Jean Mitry - L'œuvre intégrale racontée film par film (54 F)
Laurel et Hardy ou l'enfance de l'art, par Roland Lacourbe
La vie et la carrière, par le meilleur spécialiste (97 F)

VENTE EN LIBRAIRIE ET CHEZ L'EDITEUR

Filmeditions

PIERRE LHERMINIER EDITEUR • PARIS

38, RUE CHANZY - 75011 PARIS - 371.68.98 - CCP LA SOURCE 34795 10S

FRANFILMDIS cinematheque PRESENTE
SES GRANDES NOUVEAUTES 1978

la chienne

Un film de Jean RENOIR avec Michel Simon, Jeannie Marèze, Georges Flamant, etc...

100 minutes 1420,00 F TTC

Fric Frac

Un film de Maurice LEHMANN avec Fernandel, Michel Simon, Arletty.

102 minutes 1420,00 F TTC

Paris 1900

(ou chroniques de la vie à PARIS de 1900 à 1914)

Un film de Nicole VEDRES avec Maurice Chevalier, Jean Jaurès, Auguste Renoir, Courteline, Sarah Bernhardt, Edmond Rostand, etc...

87 minutes 1230,00 F TTC

une partie de campagne

Le chef-d'œuvre de Jean RENOIR d'après un conte de Maupassant.

45 minutes 650,00 F TTC

ET VOUS RAPPELLE :

son choix exceptionnel en versions intégrales.

Envoi des fiches
techniques
contre 4 F
en timbres

QUELQUES TITRES :

- volpone • l'atalante
- le caporal épinglé
- le vieil homme et l'enfant
- un milliard dans un billard
- les chasses du conte Zaroff
- Betty Boop • Buster Keaton etc...

FRANFILMDIS  cinematheque

70, rue de Ponthieu
75008 PARIS
TEL. 359.84.13 +

SOMMAIRE

NUMERO

244

AVRIL
1979

AU FIL DU TEMPS

TOURNEZ, S.F.P. !

6

par Jean-Pierre Le Pavec

SPECIAL JEAN RENOIR

LA MAISON DE RENOIR **10**

par Jean Roy

RENOIR ET LES DOGMES **13**

par Joël Magny

LE PETIT THÉÂTRE DE JEAN RENOIR **20**

par Eric Rohmer

UN CADRE ECLATE **25**

par Jean Douchet

A L'ABRI DU RISQUE **31**

par Paul Vecchiali

RENOIR DANS « CINEMA » **33**

NOS GRANDS ENTRETIENS

RICHARD FLEISCHER

35

par Philippe Collin et Dominique Rabourdin

PROPOS D'AUTEURS

JEAN-PIERRE BLANC

72

par Dominique Rabourdin

CHRONIQUES

LA PART DU CINEMA

48

par Jean-Pierre Le Pavec

CETTE SACRÉE BOURGEOISIE

51

par Mireille Amiel

TROUBLEZ-MOI CE SOIR

52

par Jonathan Farren

TOUS LES FILMS DU MOIS

55

et

LES FILMS D'AVRIL A LA TV

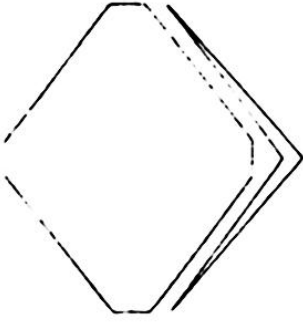
96

RUBRIQUES

JOURNAL DE LECTURE	103
FAITES VOTRE CHOIX	46
LES FILMS SORTIS A PARIS	56
LA COTE DES FILMS	57
LA FREQUENTATION CINEMA EN 1978	34
POUR FACILITER VOS COMMANDES	109

Notre couverture :

GERALDINE CHAPLIN
dans
LA MADRIGUERA
de Carlos Saura



AU FIL DU TEMPS

TOURNEZ, S.F.P. !

par Jean-Pierre Le Pavec

La très longue grève de la S.F.P., qui a entraîné la mise en place du programme minimum pendant plusieurs semaines, n'a pas suscité les mouvements d'humeurs habituels quand la machine à images ne fonctionne plus. Excepté Monsieur Vivien (rapporteur pour l'audio-visuel à l'Assemblée nationale) qui, de manière plus qu'irresponsable à la place qui est la sienne, a préconisé le lock-out, la campagne vengeresse contre les grévistes n'a pas pu se développer.

C'est que, supprimer plus de 700 emplois dans le contexte de licenciements et de chômage généralisé que connaît le pays, ne rencontre pas l'assentiment du public, lui-même confronté à ce type de problèmes dans sa vie professionnelle. La peur du chômage fait réfléchir sur les motivations des grévistes.

C'est aussi, sans doute, que, confusément, personne n'est assez attaché au type de télévision qui existe actuellement pour soutenir d'aller plus loin dans cette voie. La télévision est inodore et incolore, elle déçoit, et beaucoup ont compris qu'au-delà du problème humain des licenciements, c'était la politique audio-visuelle du pays qui était en jeu, avec en première ligne les notions de création et d'indépendance nationale.

La nomination de Monsieur de Clermont-Tonnerre à la tête de la S.F.P. laissait prévoir ces licenciements. Celui qui fut responsable, en 1974, de l'éclatement de l'O.R.T.F. décidé à la suite de son fameux rapport, puis par la suite conseiller à l'audio-visuel auprès du premier ministre, Raymond Barre, n'est pas un simple tâcheron envoyé aux avant-postes lors d'un moment difficile. C'est l'homme d'une politique.

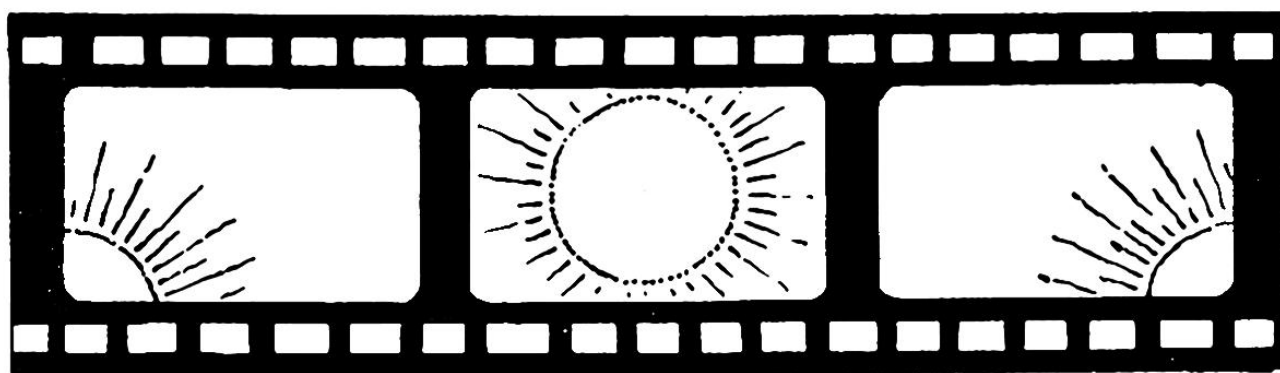
LA GROSSE MACHINE A LA CASSE

Il ne s'agit pas, en effet, de navigation à vue, d'indécision, de plans à court terme comme on l'entend parfois ici et là. Il n'y a pas absence de politique, il y a trop plein. Le schéma est clair. Liquider la grosse machine O.R.T.F. d'un bloc, en 1974, était trop difficile. Il fallait donc, déjà, diviser, éclater, pour avoir des organismes plus facilement malléables.

Etablir la notion de concurrence à l'intérieur d'un service public national était la seconde étape : habituer les esprits à raisonner en termes d'équilibre, de recettes, de profit. Les chaînes devant équilibrer, se lançaient à la recherche de publicité. Et en retour celle-ci influait sur les programmes, tirant vers la facilité pour avoir l'indice d'écoute le plus important possible.

Dans le même temps, on assistait à des difficultés croissantes à l'I.N.A., difficultés budgétaires mais aussi culturelles, la vocation de recherche de cet Institut n'étant plus garantie, et les chaînes pratiquant parfois une censure déguisée sur des productions de l'I.N.A. qu'elles doivent programmer d'après leur cahier de charges. Il n'est qu'à se souvenir, il y a quelques mois, de l'affaire *Patrons-Télévision* de Gérard Mordillat et Nicolas Philibert.

Dans le même temps le poids de certaines entreprises de matériel audio-visuel sur T.D.F. (chargé de la diffusion) se faisait de plus en plus grand. Il n'y a qu'à constater les spots publicitaires de la Thomson qui se prévaut pratiquement du monopole dans le matériel de diffusion, y compris pour les émetteurs nationaux les plus célèbres.



Egalement depuis 1974, se sont développées des firmes de production privées (Télécip, Hamster, Gaumont, Telfrance) auxquelles les chaînes font appel pour la réalisation de feuilletons et de dramatiques en concurrence avec la S.F.P. Si l'on garde à l'esprit que Hachette s'est empressé de mettre la main sur le marché de la vidéo-cassette, on ne peut que lier ces différents éléments et s'apercevoir que l'intrusion en force de l'industrie privée dans un service national n'est pas le fait du hasard, mais celui d'une politique délibérée qui pour arriver à son terme doit passer par le démantèlement de la S.F.P.

Que valent alors les dénégations officielles et les rappels fréquents à l'obligation du monopole ? La notion de monopole n'est en fait sortie du placard que dans certains cas bien précis : quand il s'agit de limiter la diversité des expressions. Le seul point qui intéresse encore le pouvoir dans la télévision, c'est le pouvoir ! C'est-à-dire le contrôle de l'information. Là le monopole est utile. Pour le reste !...

Que le journal télévisé soit encadré d'un jeu débile, et d'un feuilleton américain insipide ça ne peut pas nuire, au contraire. Le monopole est là, vigilant, quand des écologistes veulent créer une radio libre, quand la ville de Montreuil envisage une radio municipale, quand le Parti socialiste souhaite avoir sa propre antenne : Monopole, monopole ! Mais Monte-Carlo, Andorre, et bientôt peut-être Luxembourg retransmis sur tout le territoire par un satellite français, là il s'agit sans doute de coopération internationale !

Il ne convient pas de dire qu'il y a un complot, décidé secrètement dans quelque obscur cabinet (bien que !)

mais simplement de constater que la mise en relations de ces différents éléments, aboutit à une politique, d'une part, de privatisation au plan économique et, d'autre part, d'abaissement culturel par étouffement de la création.

La S.F.P. est une pièce de cet ensemble ; c'est pourquoi les syndicats ont affirmé clairement que lutter contre les licenciements n'était pas seulement conserver des emplois mais se battre pour le maintien d'un potentiel de production, sans doute le plus important d'Europe ; c'est-à-dire se battre pour avoir en France les moyens d'une création nationale.

C'est ce que déclarait un délégué syndical de TF 1 en affirmant que « Dans vingt ans la culture française serait morte » si l'on laissait la place aux séries américaines.

ALLO NEW YORK !

L'influence grandissante des U.S.A. est d'ailleurs un problème majeur. Dominant déjà très largement le marché du cinéma (ce qui nous amène de bons films, mais parfois bloque notre production), les Etats-Unis sont les rois dans le domaine du feuilleton et de la série. Fabriqué à la chaîne (un épisode de 50 mn demande deux à trois jours de tournage), ils tournent autour de quelques notions simples, (violences, peur dans la ville, nécessité d'un ordre fort) et sont distribués dans le monde entier.

Ce marché considérable permet aux compagnies US de vendre leurs produits à des tarifs compétitifs. Alors les directions de chaînes achètent à tout crin. Il faut bien meubler, puisque leurs ressources sont inférieures aux heures d'ouverture

d'antenne imposées par le cahier des charges.

Cette multiplication de feuilletons américains n'est pas innocente. L'idéologie joue son rôle. Les créateurs français sont trop dérangeants, et les feuilletons débiles offrent plus de garanties. Il devient presque normal maintenant de programmer un film aussi dangereux qu'*Holocauste* produit par les Américains, alors que le *Chagrin et la pitié* (diffusé à la télévision allemande n'est toujours pas programmé chez nous, et que même des films produits par la télé, comme les *Guichets du Louvre* de Mitran, restent interdits d'antenne (voir également les films de Godard, toujours invisibles).

Cette tendance à la feuilletonnerie, à l'uniformisation des produits, risque d'ailleurs de s'accélérer dans le cadre de l'intégration européenne qu'on nous prépare. Augustin Girard, directeur des services de la Recherche au Ministère des affaires culturelles et de la communication (autorité de tutelle de la Télévision) l'exprime clairement dans la revue officielle « Futuribles » :

« Ces industries culturelles sont de plus en plus transnationales et couvrent de produits culturels « transnationaux », des aires culturelles ou linguistiques qui sont trop restreintes pour permettre une production nationale. »

L'avenir est clair. Ces mêmes directives sont d'ailleurs reprises dans les documents préparatoires du huitième plan. Sacrifier la S.F.P. c'est préparer le terrain pour cette production privée, rentabilisée à l'échelle européenne. Comme le note le sénateur Callaivet, rapporteur pour la télévision au Sénat : « L'atteinte aux monopoles débouche sur la privatisation véritable enjeu de ces licenciements ».

POUR DES IMAGES NEUVES

La nécessité de maintenir un potentiel de production national, valable pour le cinéma comme pour la télévision, est un besoin évident. Cela dit, est-ce possible dans la situation actuelle ? La gestion fantaisiste de M. Edeline, à la tête de la S.F.P., n'a sans doute pas arrangé

les choses, mais, telle quelle est, la société la plus importante d'Europe, avec des travailleurs qualifiés, souvent sous employés, est un outil formidable. Il faut relancer la machine, et le meilleur moyen n'est pas de supprimer un emploi sur quatre.

La production nationale audiovisuelle est actuellement à 30 % en France contre 79 % en Espagne, 84 % en Grande-Bretagne, et 95 % en Italie et en Allemagne. Il est possible de produire plus.

Augmenter la production achetée par TF 1 et A 2 à la S.F.P. de 10 % à 12,5 % du temps d'antenne, représente une dépense supplémentaire de 120 millions de francs. La T.V.A. récupérée par l'Etat sur la redevance représente 540 millions de francs. Ramener son taux de 17,6 % à 7 % comme pour le théâtre, et bientôt le cinéma, dégageraient 307 millions soit plus du double nécessaire pour relancer l'entreprise sans licenciements.

Il faut en effet savoir que, sur une redevance couleur de 310 Francs, il ne reste que 52 Francs pour les programmes alors que la T.V.A. (une taxe sur une autre taxe) rapporte à l'Etat 55 Francs par poste. La télévision est une nouvelle vache à lait pour le Ministère des Finances : près de 74 milliards de centimes par an. De quoi faire de nombreux films, documents, reportages, ce pour quoi la S.F.P. existe.

Ces ressources financières possibles doivent être complétées par d'autres mesures d'ordre politique : fin de la concurrence entre les chaînes, fin de l'utilisation des sociétés privées de production, diversification des programmes, et surtout régionalisation des décisions et des moyens, y compris pour la production lourde.

L'ensemble de ces moyens peut permettre un redémarrage de la production à la S.F.P. Il s'agit non seulement de sauvegarder des emplois, mais aussi de ne plus avoir à choisir simplement entre Des chiffres et des lettres et Sergent Anderson entre un débat fumeux et les Rues de San Francisco. Il s'agit de ne plus bailler d'ennui mais d'avoir encore du désir face au petit écran.

Jean-Pierre Le Pavec



HOMMAGE

Jean Renoir

vu par

Jean Roy

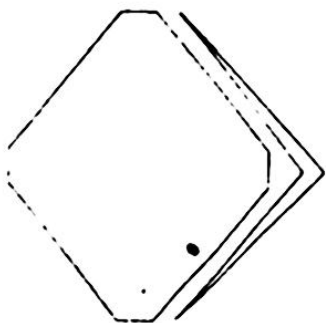
Joël Magny

Eric Rohmer

Jean Douchet

Paul Vecchiali

Quelques collaborateurs et quelques cinéastes anciens critiques se sont associés pour proposer dans ce dossier une approche diversifiée de l'œuvre de Jean Renoir, moins pour prétendre à l'exhaustivité que le livre est mieux à même d'assumer, que pour dire leur dette, leur admiration, leur étonnement ou leur réserve sur celui qui reste, qu'on le veuille ou non, l'une des grandes figures de l'histoire du cinéma.



AU NUMERO 1273 DE LEONA DRIVE

par Jean Roy

Au numéro 1273 de Leona Drive, la maison, que Renoir avait lui-même dessinée, est bâtie sans étage. Comme beaucoup d'autres des spacieuses villas qui composent les beaux quartiers de Beverly Hills ? Sans doute. Mais encore...

N'est-ce pas à l'étage que Michel Simon tue Janie Marèze (*la Chienne*), à l'étage qu'est installé Jules Berry (*le Crime de Monsieur Lange*), à l'étage que l'on tire sur le peuple (*la Marseillaise*), à l'étage que sont les maîtres (*la Règle du jeu*), à l'étage que sont ceux qui aspirent à la possession du carrosse — tandis que celui-ci serait bien en peine d'y monter — (*le Carrosse d'or*), à l'étage que vivent ou se rencontrent Barrault-Cordelier, Teddy Billis et Michel Vitold — tandis que Barrault-Opale occupe le petit pavillon du fond du jardin — (*le Testament du docteur Cordelier*) ?

N'est-ce pas à l'étage, inférieur cette fois, que vivent les domestiques et les déclassés — magnifique utilisation de la topologie des lieux familiers comme révélateur des espaces sociaux, dont Murnau avait donné de si beaux exemples dans tous ses films, *le Dernier des hommes* n'étant que le plus évident — *la Règle du jeu*, *les Bas-Fonds*, à « l'étage », toujours inférieur — sous terre — qu'échoue l'évasion qui réussira au niveau du sol (*la Grande illusion*).

N'est-ce pas seulement au niveau du sol que tout se joue, une fois quittées les hauteurs du rêve (*la Petite marchande d'allumettes*), de l'air (Roland Toutain dans *la Règle du jeu*), de la locomotive (Jean Gabin dans *la Bête humaine*), ou même de la charette du voisin glacier (les commerçants de *Partie de Campagne*) ? Avec comme corollaire la chute, qu'elle soit subie — les meurtres (*la*

Règle du jeu), voulue — les suicides (*la Bête humaine*), destructrice comme dans les deux films cités, salvatrice physiquement — les évasions (*la Grande illusion*, *le Caporal épinglé*) ou révélatrice moralement (*Partie de campagne*).

Exemples que l'on pourrait multiplier. Contre-exemples que l'on pourrait multiplier aussi, non pour annuler à plaisir ce qui vient d'être énoncé, car, dans un cas comme dans l'autre, il y a bien un enjeu commun, celui du lieu, mais parce que chez Renoir (à l'inverse de l'expressionisme allemand par exemple), il n'y a jamais systématiquement, parce que les règles ne sont énoncées que pour rendre signifiants leurs écarts, leurs refus, leurs renoncements, leurs ruptures, leurs déviances.

Au numéro 1273 de Leona Drive, le salon donne de plain-pied sur le jardin, la nature et la culture se côtoient et s'unissent comme les deux pôles d'une même harmonie. Importance de la nature dans les films de Renoir.

Irruption de la nature dans l'auberge, puissamment portée par la musique de Kosma, quand les « canotiers » ouvrent les persiennes et voient les balançoires (*Partie de campagne*), joie de René Lefèvre quand les planches posées par l'infâme Jules Berry sont arrachées et que le soleil peut enfin envahir la pièce (*le Crime de Monsieur Lange*). On voudrait tout citer.

Ne parlons que de l'eau. A cause d'Héraclite, que Joël Magny convoque justement ici comme une des paternités philosophiques de Renoir. A cause de Sternberg qui a théorisé l'obsession de l'eau comme la seule chose qui ne peut être mise en scène (impossible, entre autre, de mettre l'eau en maquette, contrairement au feu : quatre gouttelettes ne

donneront jamais l'illusion d'un typhon alors que quelques brindilles enflammées donnent l'illusion d'une forêt qui se consume). A cause de Marx et de sa belle phrase : « *Le fleuve suit son cours sans savoir qu'il le suit* ». A cause des trois ensembles (auquel on peut ajouter Bachelard si l'on veut que les mousquetaires soient quatre) qui, chacun à leur manière, viennent nous dire que si l'homme est de la matière qui a conscience d'elle-même, il a, par cela même, conscience de la matière qui n'a pas conscience d'elle-même : la nature.

Il n'y a pas de réel au cinéma. Il n'y a que de la représentation du réel. Parce que choisir un moment du réel contre tous les autres moments possibles du réel, c'est imposer un sens, c'est priver le monde de ses contradictions dialectiques pour l'enfermer dans le carcan de la monosémie, sauf à représenter ce moment dans ses contradictions mêmes, donc au-delà de ses apparences. Renoir disait : « *C'est en n'étant pas réaliste que l'on a de plus de chance de rejoindre la réalité* ».

L'eau ? Ce qu'il y a de plus insaisissable donc, mais tour à tour ce qui coule dans un sens toujours immuable (*la Fille de l'eau, le Fleuve*), ce qui coule dans un sens puis dans l'autre — la mer — (*la Femme sur la plage*), ce qui ne coule pas (*l'Étang tragique*), ce dans quoi on peut se jeter pour se tuer (*Boudu sauvé des eaux*), ce qui sépare deux univers, la terre et l'île (*Partie de campagne*) mais aussi bien les beaux quartiers de la Rive droite et les quartiers plus populaires de la Rive gauche (qui a vu l'importance sémantique de la Seine, au sein de la thématique de Renoir, dans cette dernière séquence du *Caporal épinglé* ?), ce qui unit deux univers apparemment séparés (la neige qui fait que rien ne permet de différencier la France de l'Allemagne au dernier plan de la *Grande illusion*, ce qu'on met dans l'alcool (*Partie de campagne*), ou ce qu'on aurait dû y mettre (*la Chienne, la Bête humaine*), ce même réel incolore, inodore et insipide au départ pouvant servir à exprimer les sens les plus variés et les plus contradictoires.

Perfection d'un cinéma qui me paraît, plus que tout autre, avoir

réussi à être à la fois totalement matérialiste et totalement dialectique (à l'inverse, pauvreté de 90 % du cinéma français et ouest-allemand actuel, dialectique mais pas matérialiste, pauvreté de 90 % du cinéma est-européen actuel, matérialiste mais pas dialectique). Facilité reconnue avec laquelle Renoir « *mélange les genres* », qui en découle aussitôt, car Renoir, plus que tout autre, a pris acte que le réel n'est pas, par essence, tantôt tragique et tantôt comique, mais que l'un porte toujours, consubstantiellement, l'autre en soi. D'où Brecht qu'Eric Rohmer retrouve aussi dans Renoir : simultanément à ce qui vient d'être dit, une grande beauté de l'œuvre de Renoir est d'avoir pu montrer conjointement le geste dans toute sa portée tant pour l'être physique que pour l'être social, d'avoir transformé le geste en gestus.

Au numéro 1273 de Leona Drive, le salon où l'on travaille et la cuisine sont proches. Indissociabilité du plus grand et du plus quotidien dans l'œuvre de Renoir parce que dans la vie les deux ne peuvent être séparés. Cinéma qui, par sa seule existence, rejette au rebut tous les films « à héros » où les personnages échappent aux contingences et aux vicissitudes de l'existence comme tous les films « du quotidien », mornement et désespérément ancrés sur du réel poisseux, informe car non mis-en-formes.

Si Renoir m'émeut, c'est d'abord parce qu'il touche à la fois l'intelligence et les sens, qu'il apprend à la fois à faire la révolution et à mijoter de bons petits plats. Quoi de plus radical que sa condamnation de l'ordre bourgeois puisque celui-ci est condamné sur les bases les plus fondamentales qui soient, l'interdiction qu'il fait aux êtres d'exercer le droit le plus imprescriptible, le droit à l'amour (*Partie de campagne*), ou son incapacité totale à produire des êtres en accord avec eux-mêmes (*le Testament du Docteur Cordelier*).

Quoi de plus utile, encore en 1979, sur l'alliance des ouvriers et des artistes, des intellectuels, des chrétiens, sur le problème des cadres, des couches montantes et des couches descendantes que *le Crime de Monsieur Lange, la Vie est à nous, la Grande illusion, la Marseillaise* ?

Mais comme tout cela resterait pour convaincus d'avance, et donc inefficace (ce à côté de quoi est passée toute une partie du cinéma « militant »), sans l'omelette à l'estragon (*Partie de campagne*), la découverte des tomates quand l'Histoire frappe à la porte (*la Marseillaise*), la recette de la salade de pommes de terre (*la Règle du jeu*), le haricot de flageolet (*le Cœur à l'aise*) ou le bœuf miroton (*Carola*).

De même il y a toujours chez Renoir le réel et son dépassement possible, fonction réservée aux moments de théâtre. J'avoue ne pas être d'accord avec Jean Douchet et Joël Magny quand ils voient dans ces scènes « *le désir d'idéalisation, donc le piège et la tromperie, quelque chose de néfaste* » pour le premier, une « *illusion source de mort* » pour le second. J'y vois au contraire une source de vie, quelque chose de profondément dionysiaque, la possibilité d'un monde meilleur entr'aperçue, donc le désir de lutter pour, avec bien sûr le triomphe du réel, car ce n'est pas parce que Renoir montre que le mieux existe qu'il le donne comme acquis, qu'il fait l'impasse des luttes nécessaires pour l'obtenir, ou qu'il en dispense le spectateur en lui en donnant la représentation.

La petite marchande d'allumettes mourrait tout aussi bien de froid si elle ne rêvait pas à son beau cavalier. Mais de montrer simultanément sa condition et ce à quoi elle pourrait aspirer dans un monde meilleur donne envie de se battre pour ce monde meilleur donné comme non acquis par le triomphe de la réalité. Or, quoi de plus exaltant, de plus désirable, qui justifie plus un engagement militant, que ces brèves scènes qui montrent que l'amour existe mais que les barrières sociales s'y opposent (la scène de l'île dans *Partie de campagne*) ou que l'amitié existe mais que la société lui impose des limites (Dalio et Carette dans *la Règle du jeu*).

Au numéro 1273 de Leona Drive, un homme qui ne peut plus marcher se déplace dans une chaise pour vieillard et dit : « *J'ai l'impression d'être une caméra de travelling qui roule doucement* ». Le régime qui lui avait refusé l'avance sur recettes lui donne maintenant la rosette de la

légion d'honneur. Il dit, citant son père : « *Maintenant qu'on me donne de la bonne soupe, je ne peux plus la manger* ». La reconnaissance est venue, même de la part des critiques et courants d'opinion (ils furent nombreux) qui l'avait toujours combattu ou découvert à contre-temps pour les films d'une période, alors qu'il faisait déjà autre chose.

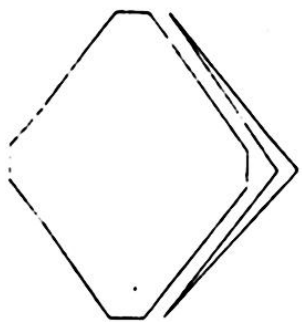
Encore aujourd'hui Jacques Siclier peut écrire : « *Le véritable testament artistique de Jean Renoir n'est donc pas son médiocre Petit théâtre* » ; alors (je ne discute pas « *médiocre* » qui est affaire de goût) que s'il y a dans toute l'histoire du cinéma un film testamentaire, au sens étymologique, en ce qu'il recense les films précédents pour nous les léguer, c'est bien celui-là : présence d'un film antérieur (*la Petite marchande d'allumettes*), présence d'acteurs des films antérieurs, aussi bien des années 30 (Andrex) que des années 50 (Fernand Sardou), présence de Renoir lui-même en préfacier (comme dans *le Testament du Docteur Cordelier*), présence de noms de personnages venant de films antérieurs (maître Jolly), présence du Nord et du Midi (toute l'œuvre française oscille entre le pôle parisien et le pôle méditerranéen), présence générale du théâtre (comme dans *la Chienne* ou *le Carrosse d'or*)... pour s'en tenir au plus évident.

Jusqu'au bout, cet homme travaille plusieurs heures tous les jours, à l'image de son père qui, ne pouvant plus tenir ses pinceaux, se les faisait attacher aux mains. Ne pouvant plus filmer, il écrit. Jusqu'au bout, et au-delà, il reste le plus « moderne » des cinéastes.

Par « moderne », j'entends tout créateur susceptible d'inspirer d'autres créateurs. Jean Douchet dit ici à quel point Renoir a donné du désir de filmer à toute une génération. Encore actuellement nombreux sont les cinéastes qui se réclament de lui. Du désir de filmer ; du désir d'écrire aussi : ce dossier en est le témoin.

J'oubliais. Au numéro 1273 de Leona Drive, à Beverly Hills, Californie, code postal 90210, vivait Jean Renoir.

Jean Roy



RENOIR ET LES DOGMES

ou l'anti-humanisme de Jean Renoir

par Joël Magny

« Les théories se fabriquent après coup ».

Jean Renoir.

Admirable fin que celle du *Carrosse d'or*. Tout y est suspendu. La conclusion interne du film, qui bouclait l'anecdote de la façon la plus satisfaisante qui soit, est redoublée d'un discours conclusif pessimiste, renvoyant Camilla au théâtre, seul lieu où elle puisse trouver satisfaction.

Il est aisé de tirer cette fin ambiguë vers une philosophie sceptique qui renvoie au néant bien des affirmations péremptoires. Faut-il donc croire que Renoir ait mis en œuvre toute cette machinerie complexe du mécanisme de représentation du *Carrosse d'or* (la représentation dans le théâtre, le théâtre dans la scène, la scène dans l'écran), tout ce jeu de boîtes que l'on ouvre pour trouver, à l'intérieur une nouvelle boîte, à l'infini peut-être, pour en conclure finalement qu'il n'avait rien de bien précis à nous dire ?

« Tu n'es pas faite pour ce qu'on appelle la vie, ta place est parmi nous, les acteurs, les acrobates, les mimes, les clowns, les saltimbanques. Ton bonheur, tu le trouveras seulement sur une scène, chaque soir, pendant deux petites heures, en faisant ton métier d'actrice ; c'est-à-dire en t'oubliant toi-même. A travers les personnages que tu incarneras, tu découvriras peut-être la vraie Camilla. »

Il faut certainement voir dans ces phrases prononcées par Don Antonio une absence de conclusion, donc de message bouclé, précis, digestible. En un mot, consommable. Mais ce refus d'une vérité absolue, simple et codifiable, ne revient pas si simplement que cela à une acceptation naïve de tout ce qui est comme

pure apparence. *« Où commence la vie, où finit le théâtre ? »* demande Camilla, avec angoisse.

De la même façon que Balzac envisageait le monde sous l'angle de la « Comédie humaine », le ressort de la vie, pour Renoir, c'est le petit théâtre sur lequel chacun évolue. Mais ni Balzac ni Renoir n'en tirent la conclusion que, puisque la vie n'est que mensonges, elle n'est que songes, tissée d'absurdité et d'irréel. Bien au contraire, une fois conscience prise de cet état de fait, chacun emploie son art à atteindre, au travers de la fiction de l'histoire humaine quelque vérité tangible et constante, les lois de l'univers.

LE « PHILOSOPHE-ARTISTE »

On l'aura compris, c'est du Renoir philosophe que je voudrais m'entretenir ici avec le lecteur. Entreprise hasardeuse, voire absurde. Peut-on séparer la démarche conceptuelle d'un artiste de l'utilisation des moyens matériels de son art, plus communément dénommée esthétique ? Nul plus que Renoir n'a d'ailleurs donné l'image la plus étrangère à celle du penseur dont la seule activité pratique serait de rechercher la mise en œuvre des moyens les plus adéquats à l'expression d'une philosophie toute pensée. C'est au contraire dans la démarche même de l'artiste que Jean Renoir trouve la matière même de son propos, et non l'inverse.

Combien de fois l'auteur de la *Règle du jeu* n'a-t-il pas répété que le sens d'une scène écrite ne lui apparaissait clairement que lors de sa mise en forme, de sa concrétisation ? Nul plus que lui ne mérite l'appellation de « philosophe-artiste », en quoi Nietzsche voyait le futur du

philosophe socratique dont il affirmait avec force la faillite.

Le système philosophique de Renoir ne s'écarte donc pas de son système esthétique : ils s'incluent l'un l'autre. Pour un cinéaste, la pensée ne saurait être indépendante de la création. La vision platonicienne d'un monde des idées dont les formes matérielles ne seraient que le pâle reflet n'est pas compatible avec l'activité de l'artiste, aux prises avec l'être même de la matière. Nous verrons que l'œuvre de Jean Renoir est tout entière ce constant refus du rationalisme issu du 19^e siècle, héritier du christianisme et du platonisme.

Dans la foulée de Nietzsche et de Freud, Renoir tente dans son œuvre un retour à une vérité primitive à laquelle le monde semble avoir échappé pour son malheur.

Les premiers films de Jean Renoir semblent dominés par son personnage de prédilection, son Interprète, inspiratrice et épouse du moment, Catherine Hessling. André Bazin la décrit en ces termes :

« Il est vrai que cette étonnante fille aux grands yeux clairs cernés de charbon, au visage de poupée provocante, au corps imparfait mais étrangement articulé comme celui des femmes dans certains tableaux impressionnistes, mêlait de façon troublante le mécanique et le vivant, le féérique et le sensuel dans une insolite incarnation de la féminité. »

Le jeu et la personnalité de Catherine Hessling mêlaient le mouvement le plus désordonné, l'exhubérance même de la vie — que l'on retrouve chez les plus grandes interprètes de Renoir : Janie Mazère, Severino Lerczinska, Celia Montalvan, Florelle, Paulette Goddard, Anna Magnani, Françoise Arnoul, Leslie Caron, Catherine Rouvel — à une mécanique rigide et stéréotypée, proche de l'art de la marionnette, la plus grande liberté de mouvement et la stylisation excessive de la silhouette, le naturel, la spontanéité du dynamisme et l'outrance de la pose. D'emblée, à travers l'actrice, se trouve mis en place le fondement même du propos de Renoir, le rapport du mouvement et de la fixité, de la liberté de l'élan physique et de la rigidité nécessaire de ce qui le contient.

« TOUT COULE »

Dès son premier film, *la Fille de l'eau*, Jean Renoir oppose deux styles de vie, l'un fondé sur le mouvement même de la vie et de la liberté : celui des habitants de la péniche, des bohémiens et des braconniers, contre celui des fermiers et des sédentaires divers. L'eau est le symbole même de ce qui règle tout. C'est la chute du père de Virginia dans le canal qui sera à l'origine des malheurs de la pauvre orpheline et la chute de l'oncle Jef dans ce même canal qui en marquera la fin.

Parmi les significations multiples de l'eau, retenons celle d'une force qui va, d'un mouvement spontané et naturel d'écoulement pur, de renouvellement perpétuel, celui qui faisait dire à Héraclite : *« On ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve »* et son non moins célèbre : *« Tout coule »*.

Bien des éléments de la pensée cosmique héraclitéenne (à quoi Nietzsche reviendra avec raison) se retrouvent d'ailleurs dans la cosmogonie renoirienne : conception du monde comme écoulement perpétuel, importance des cycles, opposition des contraires conçue en tant que conflit dynamique à la recherche d'un équilibre, passage de chaque contraire par son contraire (ou identité des contraires), etc. Mais retenons ici, avant tout, cette intuition du mouvement interne des choses, de ce dynamisme fondamental.

Remarquons même cette première image en quelque sorte « réflexive » du cinéma de Renoir : alors que la péniche et la jeune fille filent au fil de l'eau dans laquelle ils se reflètent, le fils Raynal prend une photo, à laquelle Virginia répond par une grimace.

Deux reflets s'opposent ici, celui offert par le miroir naturel de l'eau, instable et momentané, et celui, figé et durable de l'appareil photo, tenu par ceux qui appartiennent au monde des sédentaires et dont le fils aime Virginia d'un amour « platonique », largement idéalisant.

On voit là se profiler une réflexion sur l'image et, indirectement, sur le cinéma, particulièrement originale. Assimilé à l'appareil photo — donc utilisé dans le but de fixer l'appa-



Un matérialisme aux sources de la vie même.

rence de la vie —, le cinéma est un instrument de destruction et de mort. Au contraire, le reflet (toujours néfaste en tant que reflet), le reflet dans l'eau inscrit l'être de Virginia dans la nature : tel serait, peut-être, le but à atteindre pour le cinéma.

LE REVE ET LA MORT

Dès la *Fille de l'eau*, Renoir fait apparaître les rêves de son héroïne sur l'écran. Ce sera le mécanisme même de la *Petite marchande d'allumettes*, qui nous livre l'une des clés fondamentales de son œuvre. Karen rêve de jouets, d'un beau lieutenant, du hussard de la mort et meurt réellement de froid, dans la neige... Conjonction du rêve et de la réalité ? Nécessité du rêve pour échapper à la dureté de la société ? Oui, mais rêve mortel.

La fascination du spectateur et du personnage pour les fantasmes contre la vie ne peut être que destructrice. On ne s'évade pas de la matière pour une vie irréaliste, abstraite, non contingente. Ou plutôt on ne s'y évade que dans la mort. Ici encore, la petite fille qui se fait son cinéma provoque sa propre destruction : le cinéma n'est pas un miroir.

Renoir reprendra ce thème à la fin de sa vie dans le *Petit théâtre*, sketch « le Dernier réveillon ». Mais ici les choses sont poussées à l'extrême. C'est la vitre du restaurant qui symbolise l'écran de cinéma, partageant l'espace en deux : d'un côté les spectateurs, de l'autre les acteurs. Division qui n'a rien d'absolu, puisque chacun y est tour à tour regardant et regardé. Comme toujours chez Renoir, ce ne sont pas les individus qui sont en cause, mais la place que chacun occupe dans un espace social donné.

Néanmoins nous retrouvons l'idée fondamentale de l'illusion comme source de mort (avec ici cette idée que la mort est peut-être, dans le cas des êtres les plus défavorisés, une porte de sortie, une issue « bienheureuse », une forme de soulagement). Notre clochard a été fasciné par la fête que se donnent ceux de « la haute », derrière la vitre (même s'il porte, par son regard et par celui de Renoir, un jugement sans indulgence

sur ce qu'il voit), il a même voulu reproduire ce rêve avec sa compagne, lui donner et se donner l'illusion d'une fête qui leur permet d'échapper à la pesanteur terrestre. Le retour à la réalité en sera d'autant plus terrible.

C'est peut-être dans ce film que Renoir nous livre la pointe extrême de sa méditation sur l'illusion : le sourire et l'air heureux du couple de clochards mort de froid, pourrait inciter à une conclusion plus idéaliste, où le bonheur se trouverait dans le renoncement aux choses terrestres, la fin de la vaine et stérile agitation du monde. A aucun moment Renoir ne refuse d'admettre la nécessité de la fantaisie et du rêve. La transfiguration du réel est même un besoin humain vital. Renoir ne nie même pas qu'il n'apporte un certain « bonheur » immédiat. Force lui est de constater qu'il débouche sur la fixité, fin de cet élan vital qui est au cœur de tout être, arrêt du mouvement et non aboutissement (cet aboutissement, on le trouverait plutôt dans le tourbillon).

LE CORPS ET L'ESPRIT

Dans cette notion d'illusion, de spectacle que chacun se donne à soi-même et de soi-même, il y a tout le mécanisme du dédoublement idéaliste de la pensée et du corps où s'ancre la philosophie occidentale. Par rapport à une sorte de chaos primitif et fondamental, où se trouve encore entière l'unité de l'être, c'est un recul de l'être par rapport à lui-même. Pour se saisir (au sens culinaire du terme), il lui faut se représenter. Toute représentation est, à un endroit ou à un autre, fixation (au sens psychanalytique du terme).

La pensée elle-même s'apparente au cinéma. Le mécanisme du cinéma est par essence platonicien, puisqu'il est fondé sur le mythe de la caverne de Platon. Le « connais-toi toi-même » de Socrate implique cet arrêt du mouvement, cette mort. Chez Renoir, toute espèce d'idéalisme, qu'il s'agisse du sentiment ou de la pensée, est signe de mort physique.

La liberté, qui est assurément la préoccupation morale et métaphysique essentielle de Renoir, ne souffre

aucune forme de dogmatisme. Toute espèce de croyance qui ne repose pas sur le monde matériel, sur les instincts et le mouvement naturel de la vie, conduit l'humanité au désastre. C'est à ces formes diverses des dogmes et des croyances concrétisés dans la vie humaine que se heurtent les personnages de Renoir.

Prenons comme exemple **Partie de campagne**, d'après Maupassant. Une famille de commerçants va passer le dimanche à la campagne. De nouveau, l'opposition de deux mondes, celui des villes et celui que représentent les deux canotiers oisifs. Mais surtout deux femmes qui vont avoir par rapport à la sexualité deux attitudes différentes. La mère, si elle se fait un peu prier, par respect des convenances, n'oppose que bien peu de résistance à l'entrepreneur séducteur. La fille, au contraire, ne cède à son désir que contrainte et forcée, tentant jusqu'au dernier moment de sublimer son désir dans une aura sentimentale et éthérée. Par tous les moyens, elle tente de refuser le con-

tact physique auquel elle aspire pourtant. Son enfermement dans la vie quotidienne et rigide avec le triste Anatole sera la conclusion tragique de ce refus de l'instinct et de la vie, caractéristique, selon Renoir, de notre univers « bourgeois », fait d'interdits et de tabous. Au dernier plan du film, la caméra laisse Henriette pour suivre le fil de l'eau : jugement du cinéaste sur ceux qui vont à contre-courant de la vie.

Ici, il faut certainement faire référence à la mythologie grecque. Lorsqu'il fait agir Rodolphe avec Mme Dufour à la façon d'un faune avant de l'entraîner derrière un arbre, Renoir nous y invite comme il l'avait déjà fait dans le prologue de **Boudu sauvé des eaux**, la fête de **Tire au flanc**, comme il le fera dans **Le Déjeuner sur l'herbe**, cette fois de la façon la plus explicite possible. Du faune au dieu Pan qu'il accompagne et de celui-ci à Dionysos au cortège duquel il appartient, il n'y a qu'un pas, que Jean Douchet a, le premier (et pratiquement le seul), mis en lumière.

Jacques B. Brunius et Jane Marken dans **Partie de campagne**.
Le temps de dionysiaque...



Cette référence mythologique ne saurait se faire aujourd'hui sans l'entremise de Nietzsche qui, dès les premières pages de *la Naissance de la tragédie*, oppose rêve et ivresse parallèlement à dionysiaque/apollinien, commentant indirectement la notion de rêve chez Renoir. Le rêve appartient à l'apollinien, au désir d'ordre, de calme, de fixité.

RATIONALISME ET INSTINCTS

La difficulté essentielle dans l'appréhension de la pensée de Renoir est dans ce refus de la fixité. Alors que Socrate, Platon, Aristote et le christianisme ont développé la tendance apollinienne, l'aspiration à un univers fixe, Renoir nous replonge dans un monde sans repères solides pour la pensée. Aucun énoncé n'en est satisfaisant. C'est le vertige qui règne le plus souvent. N'intéresse Renoir que cet instant où la pensée bascule, tendue dans cet effort impossible de penser la contradiction. Rien ne lui est plus étranger précisément que le rationalisme auquel il voit toujours une racine religieuse.

Son film le plus exemplaire à cet égard est évidemment *le Testament du Docteur Cordelier*. Psychanalyste comme son confrère et ennemi Séverin, Cordelier tente de rationaliser l'irrationnel (n'est-ce pas la définition même de la psychanalyse ?), d'introduire l'ordre au cœur même de l'être, à la source de la vie (Apollon tente de se substituer à Dionysos). Il prolonge, dans son expérience vitale, cet ordre qui est la marque et l'arme de la domination de sa classe sociale, tente de l'imposer à tout l'univers. Sa recherche se donne pour but explicite de séparer le bien et le mal en vue d'éliminer ce dernier.

Le combat de Cordelier est avant tout idéologique : il tente d'imposer l'idéologie de sa classe comme dogme. Rien d'étonnant à ce qu'il rencontre un échec absolu, un véritable choc en retour. À avoir voulu supprimer ce qui constitue l'élan vital, Cordelier voit cet élan vital faire éclater le cadre moral rigide, dans lequel il l'enfermait, voler en éclats.

Le Testament du Docteur Cordelier, comme *le Déjeuner sur l'herbe*, est un violent pamphlet contre une civilisation qui n'accorde plus à l'irrationnel de la vie ses droits. L'hypermoralisation (appliquée dans *le Déjeuner* à la procréation elle-même) de la vie conduit d'une part à l'envers de ses buts avoués (au lieu d'une sur-humanité, une sous-humanité), d'autre part à une saine rébellion de l'instinct qui peut être bénéfique — si l'être n'est pas trop atteint, c'est le cas dans *le Déjeuner sur l'herbe* où le Professeur Alexis est encore capable de s'émouvoir devant le corps dénudé de Nénette —, ou maléfique — c'est celui de Cordelier qui n'accepte plus de céder à ses pulsions érotiques qu'après avoir endormi ses patientes et participe plus encore qu'Etienne Alexis à une activité de refoulement généralisé et de remise sur la bonne voie des jeunes gens aux amours ancillaires.

Pour Renoir, la guerre de 1939-45, dans sa barbarie calculée, a marqué définitivement la fin de l'humanisme occidental. Le terme d'humanisme est évidemment très élastique. Originellement, il désigne l'ensemble des valeurs qui font de l'homme un être supérieur aux animaux. Il semble bien que dans la pensée de Renoir, cette animalité constitue au contraire ce vers quoi doit tendre l'homme pour retrouver non une fusion perdue avec la nature, mais sa propre nature qui tente de nier mais qui ne cesse de se rappeler à lui.

La dignité de l'homme, au sens hégélien ou, si l'on préfère, saint-exupérien du terme, n'est, dans l'univers renoirien, qu'une absurdité. Tous les personnages qui adoptent cette attitude de « dignité » (de Boëldieu dans *la Grande illusion*, Jurieu, « héros » de *la Règle du jeu*, Cordelier, Ballochet dans *le Caporal épinglé*, et tant d'autres).

HUMANISME DU SPECTACLE

Ballochet nous permet la transition vers l'autre notion, celle de spectacle. Dans la perspective humaniste, la valeur vaut par elle-même. Elle est dogme et se suffit à elle-même. Inutile de chercher à l'imposer dans le réel. Elle est, et cela lui suffit.

L'humaniste, comme le héros, jouit de sa propre représentation à ses yeux. Ce n'est pas ce qu'il fait qui lui importe, mais l'idée qu'il en a, la représentation qu'il s'en donne. C'est la caractéristique même de la société occidentale sur le déclin, dont la **Règle du jeu** est la description la plus parfaite. Christine peut être la plus impropre à aimer qui que ce soit (trop amoureuse et préoccupée de son image sociale), elle n'en déclenche pas moins les passions les plus diverses par l'image de la femme qu'elle donne.

Cette spectacularisation absolue de l'univers, nous la retrouvons dans le **Carrosse d'or**, avec Camilla, cette fois réellement actrice — nous avons vu que c'est l'essence de tout personnage renoirien. Comment, à travers cette fonction de représentation, qui consiste à être autre chose que soi-même, donc à cacher son moi profond, son animalité, l'animal étant défini comme l'être qui ne se représente pas mais se présente directement dans son comportement, trouver son bonheur, sa réalisation propre ?

« *Ce qui compte dans ce métier, dit-elle, c'est de plaire* ». Pour cela, elle incarne à la scène Colombine, qui, à travers le miroir voit Arlequin, multicolore et toujours en mouvement, qu'elle gifflera lorsqu'il aura transgressé le cadre des relations amoureuses admises — le chaste baiser — en lui tapant sur les fesses. Aussi sincère dans la vie qu'au théâtre, donc aussi enfermé dans son personnage social, Camilla tente d'offrir à chacun de ses amoureux l'image qu'il en attend.

Quelle est la vraie Camilla ? Personne ne le sait, et ne cherche à le savoir. Même Felipe, apparemment le plus « naturel », ne s'évade du monde du théâtre que pour jouer au héros, au soldat (« *Je suis le roi* », dira-t-il en plaisantant à son retour), croyant retrouver le réel dans une autre civilisation (et l'on sait, historiquement, à quelle autre forme d'exploitation mène son attitude humaniste et paternaliste) : en fait à aucun moment il ne s'interroge sur les aspirations et les besoins réels de Camilla, puis lui aussi dans son monde, sa représentation illusoire d'un monde primitif retrouvé.

La conclusion étrange de Don Antonio s'éclaire : la vraie Camilla n'existe pas. Elle n'est pas figée une fois pour toutes dans un rôle social, comme le sont le vice-roi, le toréador et même Felipe. Ce n'est pas en figeant le mouvement qu'on résoudra quoique ce soit (la fausse fin, bénie par l'évêque), mais en l'assumant jusqu'au bout : puisqu'il existe, il faut s'y résoudre. Ce n'est qu'à travers le faux que se trouve le vrai. Fin optimiste, pessimiste ? Affirmation, au contraire, que l'on est toujours dans l'univers (le cadre) et que la liberté n'a de sens, comme le bonheur, qu'en accord avec ce cadre.

Philosophie de la résignation contre une philosophie de la révolte ? Oui, nous dit Renoir à la fin de son œuvre, si choisir le réel contre l'illusion, admettre ce que l'on est contre l'image qu'on en voudrait donner, c'est se résigner. Mais ce qui compte, ce n'est pas le but, le même pour tous, mais le chemin parcouru.

Joël Magny

**e
ART**

**grands
auteurs**

Henri Agel
André Bazin
François Porçile
Gérard Lenne

Noël Simsolo
Rieupeyrout
Jean Collet
G. Hennebelle

CERF

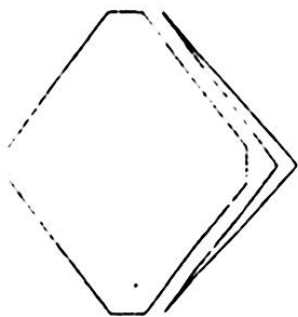
une collection
pour
les amateurs
de cinéma

**renoir
1938**

ou
**renoir
pour rien ?**

f. poule 27 F

Une approche très
originale et aigüe
de l'œuvre du grand
cinéaste disparu.



NOTES SUR

LE PETIT THEATRE DE JEAN RENOIR

par Eric Rohmer

PARADOXE : après ce *Petit théâtre*, tous les autres films paraissent théâtraux. La volonté initiale de théâtre permet d'échapper à la convention cinématographique. Le film est une longue marche, à travers les différentes formes de la convention théâtrale (1), vers l'expression directe, (hyper) réaliste de la vie — qui est, en même temps, pur fantastique, pur trop-plein d'émotion allant au-delà des nécessités de l'expression, délivrant le signe de sa fonction de signe : le rire collectif final.

CE RIRE est un rire de spectateurs, mais ne se déclenche que lorsque le héros décide lui-même de rire. Comme souvent chez Renoir, spectateurs et spectacle se renvoient la balle. Dans les trois sketches principaux, il y a un spectacle (et des spectateurs) à l'intérieur du spectacle. Dans *le Dernier réveillon*, les riches regardent le pauvre qui regarde les riches ; dans *la Cireuse électrique*, le chœur des employés regarde le couple, puis le voisin épiera. Dans *le Roi d'Yvetot*, le rôle du chœur est tenu par les gens du village, ainsi que par la bonne.

LE REALISME ordinaire du cinématographe, ici, n'a pas cours. Depuis sa période américaine, Renoir le dénonce. Il refuse le pouvoir reproducteur de la caméra, même s'il entend s'en servir plus tard, une fois qu'il en aura acquis le droit. Il affirme le caractère artificiel de son univers par le décor dans *le Dernier réveillon*, la convention lyrique dans *la Cireuse*. Dans *le Roi d'Yvetot*, nous croyons retrouver le Renoir « réaliste » (l'était-il ?) de l'avant-guerre, mais l'extravagance du jeu vient vite nous détromper.

MAIS L'OUTRANCE et le comique, dans les trois sketches, cessent à certains endroits, pour un passage subit au sérieux. Presque tous les films de Renoir nous y ont habitués. Cette rupture de ton n'a rien à voir avec une coquetterie de l'expression. C'est la chose même, non la manière dont elle est dite, qui paraît changer. La réalité se dédouble, se regarde elle-même. Pour saisir ce que la vie a d'irréductible à toute représentation. Pour capter la nature, il faut d'abord l'habiller d'artifice. Il faut aller au vrai par le moyen du faux.

LE PRIVILEGE, pourtant, du cinématographe est d'aller du vrai au vrai, sans passer par le faux de la représentation. La caméra « enregistre », elle présente, plus qu'elle ne représente. Mais enfin, cela ne vaut que pour le documentaire brut, pour l'époque ingénue de *la Sortie des usines Lumière*. Dès que le film devient fiction, il perd son innocence et son originalité radicale — et Lumière lui-même dans *l'Arroseur arrosé*, inspiré d'un dessin humoristique. Il doit se plier aux formes traditionnelles du spectacle ou du discours : le comique, le tragique, le lyrique, l'épique. En ce sens, tout cinéma, dès qu'il conte, est impur, celui de *la Ruée vers l'or* tout autant que de *Verdoux*. Il nous propose un temps et un espace truqués. Mélanger les genres est une façon d'évoquer par instants — le temps du passage de l'un à l'autre — cette pureté enfuie. Les grands moments de cinéma, chez Chaplin et chez Keaton, sont peut-être ceux où comique et sérieux, qui ne cessent de courir parallèlement, se croisent, se coupent. Ainsi chez Renoir, avec plus de surprise et de violence.



L'EXEMPLE le moins original (mais ce conte est nostalgique) est donné par **le Dernier Réveillon**. Le passage du plaisant au pathétique y est tout à fait dans la ligne chaplinesque — et le mendiant derrière la vitre évoque une scène de **la Ruée vers l'or**. Mais dans **la Cireuse** le côté burlesque et outré de la situation tue toute émotion. Les personnages sont trop traités comme des pantins pour que leur sort puisse nous émouvoir de quelque manière. Celui de la machine nous toucherait presque davantage. Disloquée, éclatée, gisant sur le sol, elle est pitoyable — contrairement à la morale avouée de la fable.

LA RUPTURE de ton réside ici non seulement dans le passage d'une tonalité dramatique à l'autre (du comique au grave), mais dans celui de la fantaisie au normal. Dans presque tous les films de Renoir, on peut voir le jeu de l'acteur, à partir d'une outrance faisant même parfois figure de maladresse, déboucher tout à coup dans le naturel. Paradoxalement, c'est la vue de la machine détraquée qui nous renvoie à une réalité sans truquage. Cette histoire figure toute la direction d'acteur chez Renoir : quand la mécanique du jeu se détraque, le naturel surgit.

Depuis **Eléna et les hommes**, l'expression est systématiquement outrée, mais cette outrance connaît des répit, comme si l'acteur, fatigué de « faire semblant » (2), reprenait son souffle, non pas en redevenant lui-même (le comédien), mais en s'identifiant au personnage. De sorte que la crédibilité est renforcée : le personnage, jouant son personnage, redevient, quand il ne joue pas, le personnage, tandis que le comédien,

jouant le personnage, ne redevient que le comédien. Ainsi font les interprètes les plus discutés de Renoir, et qui imposent pourtant les personnages les plus fascinants : Georges Flament (Dédé), dans **la Chienne**, Valentine Tessier, dans **Madame Bovary**, Max Dalban (Albert), dans **Toni**, Dario (critiqué en son temps), dans **la Règle du jeu**.

Si Michel Simon, dans **Boudu sauvé des eaux**, et Jules Berry, dans **le Crime de Monsieur Lange**, sont plus aisément acceptés dans leur double jeu, ce n'est pas tant qu'ils soient plus « adroits », mais que leurs personnages appartiennent à une espèce sociale (clochard, escroc) où le cabotinage est admis comme un attribut de nature. Reconnaissons-le : il y a, chez les premiers, peut-être maladresse, et Renoir, en voulant la contrer, l'a parfois provoquée (3). Mais seul le résultat compte, qui est le même que celui des films d'après guerre, où la dialectique adresse-maladresse fait place à celle de l'élaboration et du laisser-aller. Et alors le reproche s'adresse au metteur en scène, non plus à ses comédiens : il leur en demande trop ou pas assez.

CE PASSAGE, chez Renoir, du comique au sérieux, du fantastique au naturel, de l'adresse à la maladresse, ou vice versa, provoque en nous une angoisse particulière, qui n'entre dans aucune catégorie dramatique connue. Elle n'est pas « tragique ». Il s'agit bien d'une peur de ce qui va arriver, ou est en train d'arriver, mais non aux personnages. Ce qui est redouté n'est parfois même pas un événement : ça ne se passe pas sur le plan des faits, mais de la morale, de la morale profes-

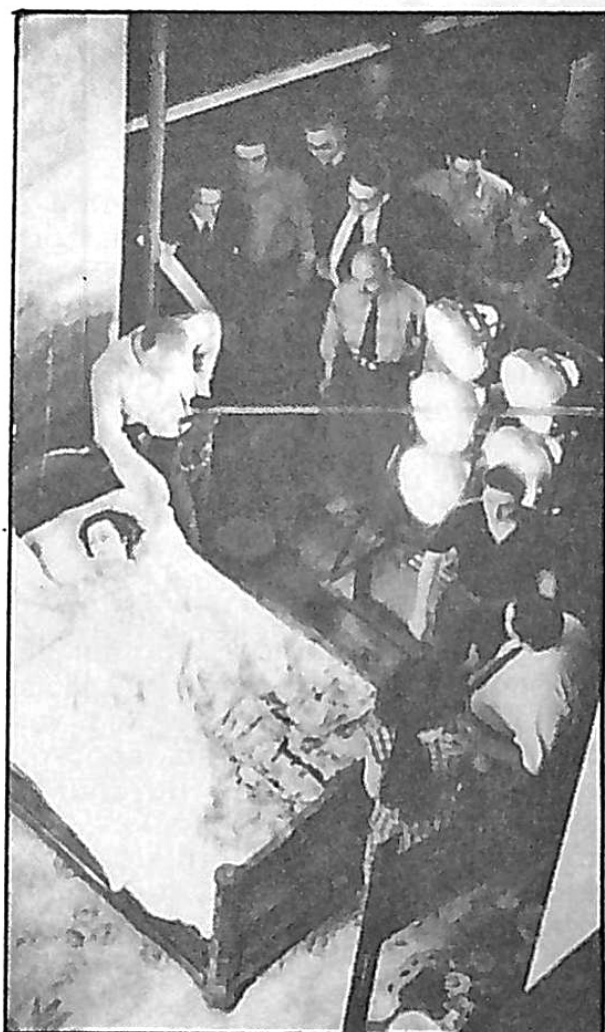
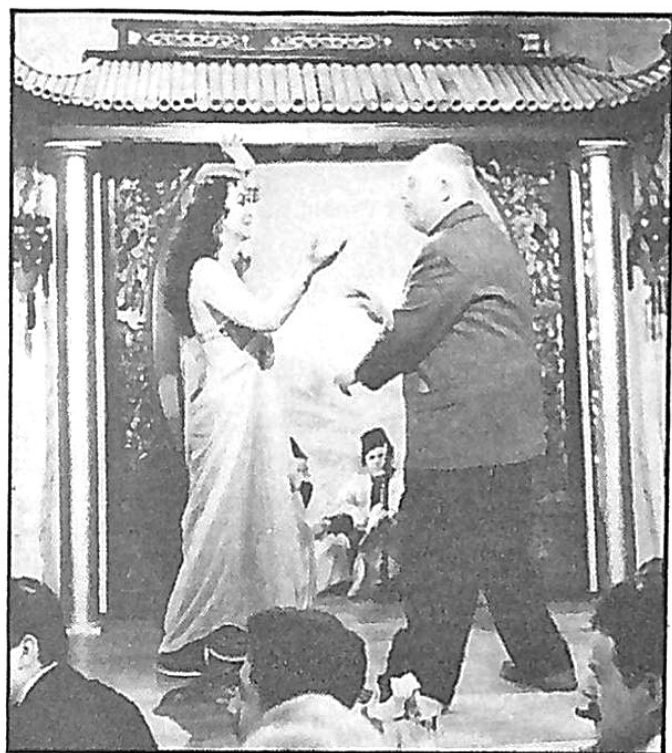
sionnelle, des égards dûs par l'auteur au public — d'où la violence des réactions parfois suscitées. C'est moins une catastrophe qu'une tricherie. Nous sommes choqués, la règle du jeu est transgressée. C'est comme si on s'amusait à faire semblant avec un pistolet, et qu'il soit chargé.

Dans le *Satyricon* de Fellini, on voit la représentation théâtrale du châtiment d'un esclave, et l'on croit qu'elle est truquée (comme elle l'est dans la prise de vue cinématographique). Mais le personnage du bourreau est censé couper vraiment la main de l'esclave. L'impression gênante qu'on ressent ici, Renoir nous la communique très souvent, avec moins d'horreur, mais non moins de force. On passe du comportement de « comédie » (au sens que, par exemple, Balzac donne à « comédie humaine »), qui est le comportement habituel de l'être civilisé, à ce que nous croyons être notre état de nature. Mais cet état de nature n'est pour Renoir qu'un autre costume, qui est le comportement habituel de l'être civilisé, à ce que nous croyons être notre état de nature. Mais cet état de nature n'est pour Renoir qu'un autre costume. L'homme vrai ne peut être cerné qu'au moment du changement de costume. Nous éprouvons alors une sensation très forte d'indiscrétion. Le cinéma actuel fait de l'indiscrétion sa vertu cardinale, mais c'est une indiscrétion affichée dès le départ et qui ne réserve pas de surprises, tandis que Renoir nous conduit au cœur du secret de l'homme, un homme choqué par le regard qu'il jette sur lui-même, sur sa propre indiscrétion à l'égard de lui-même. Le *Roi d'Yvetot* nous réserve ce moment d'intensité prodigieuse où Duvallier apprend par la gêne de la bonne que sa femme est dans la chambre, avec son rival. Le jeu outré et comique de Dominique Labourier n'atténue pas le pathétique de la scène, mais le renforce. Nous sommes dérangés, non par l'événement, que nous connaissons, mais par la façon dont la chose arrive, d'autant plus déroutante que la situation est presque celle d'une pièce de boulevard. Tout Renoir est dans ce « presque ».

UN MOT sur la morale, ou, si l'on préfère, l'« idéologie ». Ces sketches sont des pièces à thèse, présentées chaque fois comme telles, par un préambule de l'auteur. Tous les derniers films de Renoir, à partir d'*Elena*, sauf le *Caporal épinglé*, ont la forme de fables. Dans le *Dernier réveillon*, plus intéressante que la relation pauvre-riche, est celle de regardant-regardé. Le regard est une chose gênante, le regard est dévorant. On pense à Chaplin, mais aussi à Nosferatu, vampire triste et pathétique. Le visage de l'acteur (l'Italien Nino Fornicola) est « impressionnant » et quasi inoubliable. La morale semble ici très « idéaliste », comme eût dit Brecht (4), voire mystique : on peut être heureux même dans la pauvreté et dans la mort. Cette fable a un caractère résolument démodé. Renoir y exprime sa nostalgie d'une époque révolue, mais aussi d'une façon de penser que lui avaient apprise les contes de son enfance. C'est un peu comme le négatif de son œuvre habituelle. On y exalte la mort, l'immobilité, le froid (déjà rencontré dans la *Petite marchande et le Caporal*).

LE SUJET de la *Cireuse* est l'idée de révolution contre la machine (son premier titre était : *C'est la révolution*). Depuis son retour en France, Renoir n'a cessé d'être traité de réactionnaire. On ne s'apercevait pas qu'il était en avance, en prêchant la paresse, le refus de la civilisation industrielle. C'était, dans *Elena*, le premier hippy, dans le *Déjeuner*, le premier écologiste. Mais ici, quelle est la thèse ? Car l'être le plus attachant est sans nul doute... la machine. Il est peu probable que Renoir ait voulu prendre le spectateur au piège d'une sympathie pour quelque chose qui n'en vaut pas la peine, car le piège serait bien mal tendu ! La machine, c'est le petit lapin de la Règle du jeu. Elle est cruelle et mérite la mort : n'empêche que sa mort est cruelle.

Cette histoire est celle où Renoir est allé le plus loin dans le cynisme, surtout quand le chœur chante : « *Les humains se reproduisent, leur mort est moins grave que celle d'une machine* ». Et cette phrase ne sonne



Tournages de
French-Cancan,
Boudu sauvé des eaux
et le Caporal épinglé.



pas d'une façon entièrement négative (ironique), comme elle eût fait chez Brecht, car l'image semble l'approuver.

LA PENSEE de Renoir, même s'il s'aventure à nous proposer une sagesse, est avant tout nihiliste. Il admet toutes les façons de penser, même les plus choquantes : choquantes pour la morale bourgeoise, mais aussi pour les esprits « avancés » qui formalent son public d'avant guerre. Et cela, au contraire de tant d'autres, sans provocation, par sympathie pour les êtres tantôt entiers et passionnés (et voués au malheur dans les tragédies des années trente), tantôt s'abritant dans leur cocon d'indifférence aux vicissitudes du monde (Boudu, les vagabonds de Gorki, les pieux laboureurs du Sud), tantôt même devenus les pantins « sans psychologie », mais non sans chair, des dernières comédies. Aussi est-il tout naturel que le sketch final, œuvre ultime du cinéaste, prêche la tolérance « vertu, nous dit Renoir, rare à l'heure actuelle ».

Après ce préambule, on s'attendrait à un apologue politique. En fait, c'est l'histoire d'un mari qui tolère que sa femme ait un amant. Mais enfin une fable est une fable, il faut généraliser. Là, nous retrouvons un des thèmes de Toni et de la Règle du jeu. Le personnage s'efface devant son rival, pour le bien de celle qu'il aime. Mais cet effacement n'a rien d'héroïque. Il est présenté de façon ridicule, inavouable.

S'IL FALLAIT ne conserver qu'un film, pour donner aux générations futures l'idée de ce qu'a été, au XX^e siècle, l'art du cinématographe, je choisirais le *Petit théâtre*, parce que tout Renoir y est contenu, et que Renoir contient tout le cinéma.

Eric Rohmer

NOTES

(1) Le *Petit théâtre* de Jean Renoir, tourné en 1969, est composé de quatre sketches : le Dernier réveillon, conte de Noël, la Cireuse électrique, comédie musicale, Quand l'amour se meurt, chanson filmée, le Roi d'Yvetot, comédie « provençale ».

(2) Selon les propres termes de Renoir, admirant les Lumière burlesques et les Auto-Maboul.

(3) - Le jeu de Jean Gabin, « cinématographiquement » le plus irréprochable, semble être, avec le recul, moins à sa place dans l'univers du cinéaste.

(4) - Renoir et Brecht ne sont pas sans points communs. Chez l'un comme chez l'autre, l'acteur prend ses distances à l'égard du personnage, l'un et l'autre dénoncent « le théâtre d'illusion » et vont par les sentiers glissants du didactisme. La différence est que l'ironie de Brecht, ironie de combat, ne foudroie que les adversaires, celle de Renoir, pénétrée de doute, ne craint pas de s'exercer sur elle-même.

BIBLIOGRAPHIE RENOIR

Jean Renoir a suscité une importante bibliographie dont nous avons fait état de façon exhaustive dans notre numéro 234, page 36, dans le corps de l'article que Jean Roy avait consacré à la Règle du jeu.

VALENCE - 11/18 AVRIL

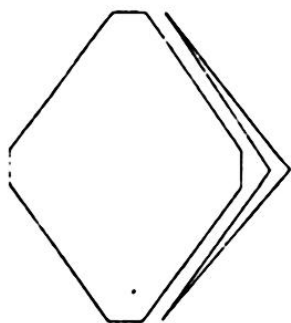
CINEMA ET HISTOIRE

« 1900, La Belle Epoque »

Du 11 au 18 avril va se dérouler à Valence les 5^e Rencontres nationales « Cinéma et Histoire » organisées cette année sur le thème de « 1900, la Belle Epoque ».

Pour plus amples renseignements sur le programme détaillé, voir notre numéro 243 (mars) page 59.

Inscriptions : Centre de Recherche Culturelle et d'Action Culturelle, 5 rue des Sœurs Grises, 26000 Valence. Tél. : Françoise Calvez, (75) 43.42.33.



UN CADRE ÉCLATÉ

par Jean Douchet

Renoir est certainement le cinéaste qui a le plus influencé le jeune cinéma français de la Nouvelle vague.

Il avait d'abord la côte d'amour : tous les jeunes cinéastes ont voulu faire du Renoir. Et chacun a fait *son* Renoir, le Renoir qu'il aimait. Et chacun à sa mesure, ce qui est forcément rapetissant.

Ensuite, il y avait l'apport économique de Renoir. C'est quelqu'un qui aime la liberté et en fait le sujet premier de tous ses films. Et il a voulu, dans son œuvre, être le plus libre possible de créer. Ce rapport au cinéma a fortement influencé la Nouvelle vague. Il est le modèle de ce que le bon cinéma ne pouvait se faire que comme ça. Ce n'est peut-être pas absolu, mais il est vrai que les moins bons films de Renoir sont ceux où il a été obligé de se soumettre à un certain type de production.

Cette liberté, il se l'accorde dans ses rapports avec les acteurs comme avec les techniciens, choses qui rompent avec le système ancien du cinéma, système de type prussien qui régnait alors sur les studios français, hollywoodiens, allemands, russes, etc. Un système fondé sur la hiérarchie, la gueulante absolue, le mépris de tout ce qui est plus petit que soi, le terrorisme. Renoir a fait du réalisateur l'apport d'un élément parmi d'autres. Tous les gens de la Nouvelle vague ont refusé et refusent encore l'exercice de la dictature sur les plateaux.

En ce qui concerne l'écriture, Renoir a apporté la liberté d'imaginer et d'écrire contre les règles, même s'il ne fait pas de grandes fautes de construction ou de raccord. Ce qui est le plus important, c'est son regard sur les êtres, fait non de mépris, mais d'estime.

ROMPRE AVEC LA DICTATURE DU CADRE

Maintenant, chacun a pris l'héritage de Renoir à sa façon. Il faut reprendre l'expression de Truffaut, « *Renoir, le patron* ». C'est beaucoup plus l'idée de maître qui donne l'exemple que celle d'un rapport direct, c'est plus la manière d'être et de faire que l'œuvre en elle-même.

On retrouve un peu ça avec Rossellini, le second des grands maîtres de la Nouvelle vague. Mais l'idée de liberté chez Rossellini n'est pas la même. Le cadre y est plus cernant, plus emprisonnant, puisque Rossellini réintroduit l'idée de cadre en tant que prison, qui est le sujet même de tous ses films. Au contraire, je ne me souviens pas d'une scène d'un film de Renoir où le cadre soit totalement emprisonnant — sauf peut-être dans *la Petite marchande d'allumettes*. Même dans *le Crime de Monsieur Lange*, lorsque Maurice Baquet est emprisonné derrière la fenêtre murée, ce n'est pas le cadre proprement dit mais la situation elle-même qui l'enferme.

Car Renoir est le premier à avoir voulu rompre avec la dictature du cadre, et cela très tôt.

Déjà, dans *Nana*, qui reste très « cadré », dans la tradition de Stroheim ou de Griffith, on sent l'envie de quitter l'univers du cadre fixe. Il y a une volonté délibérée d'écrire en plans généraux assez larges (même s'il y a des plans rapprochés ou des gros plans), selon le principe de Griffith, Stroheim et Chaplin, mais avec, à l'intérieur, une possibilité de circulation du mouvement qu'on ne trouve pas chez ces derniers, sauf peut-être dans certains Chaplin.

Les plans de Stroheim, qui exerce une influence importante sur le jeune Renoir, sont, par exemple, travaillés sur la profondeur de champ, mais de telle sorte que les personnages arrivent souvent en premier plan pour y être plus expressifs, pour que leur côté caricatural apparaisse plus nettement. Dans *Nana*, même s'il y a une caricature, ce n'est pas fait là-dessus.

De ce point de vue du cadre, les deux vrais premiers films de Renoir sont intéressants. Il s'agit de *Tire au flanc* et de *la Petite marchande d'allumettes*.

C'est avec *Tire au flanc* que Renoir jouit pour la première fois de sa pleine liberté. La fête finale voit le cadre cinématographique complètement brisé, avec des acteurs qui rentrent par la caméra, ou qui en sortent, qui font une espèce de valdingue, produisant une sensation de tourbillon qui est l'essence même du dionysiaque que je considère comme le principe fondamental de la création chez Renoir. Tout cela fait que le cadre, tout en étant respecté en tant que tel, est détruit, que la caméra est niée.

L'IDEE D'UN MONDE MECANISE

Dans *la Petite marchande d'allumettes*, par le fait même du tournage dans un studio-théâtre, au Vieux colombier, il n'y a pas de profondeur de champ, ce qui instaure un cadre de type presque romantique-allemand, à la découpe, comme dans le théâtre d'ombres qu'il utilisera dans *la Marseillaise*.

Renoir joue alors du désir du personnage d'échapper au cadre. Il travaille ce cadre de façon classique (partant de la notion de cadre-prison dont jouent tant de cinéastes), en insistant beaucoup sur son côté théâtral. Le jeu des acteurs, à l'intérieur, est, lui aussi, très théâtral, stéréotypé, allant jusqu'à la marionnette.

Ici, l'orientation du cadre donne l'idée d'un monde une fois pour toutes mécanisé, automatisé, une fois pour toutes inhumanisé, sans vie véritable. Quand il y a échappée du personnage par et dans le fantastique, le cadre reste figé et ne sera

pas détruit, bien au contraire, puisque la mort l'emportera. Comme toutes les fois qu'il y a illusion.

Car Renoir n'est pas le cinéaste qui renvoie réalité et illusion dos à dos. C'est très précis chez lui. L'illusion est toujours désignée, nommée. C'est le théâtre. Chaque fois qu'il y a une scène de théâtre, c'est le désir d'échapper à quelque chose, le désir d'idéalisation, donc le piège et la tromperie, quelque chose de néfaste : le Nirvana, la possibilité d'être ailleurs, l'héroïsme, etc. Et à chaque fois la condamnation brutale tombe sur le personnage qui s'est pris au piège d'une quelconque transfiguration du réel.

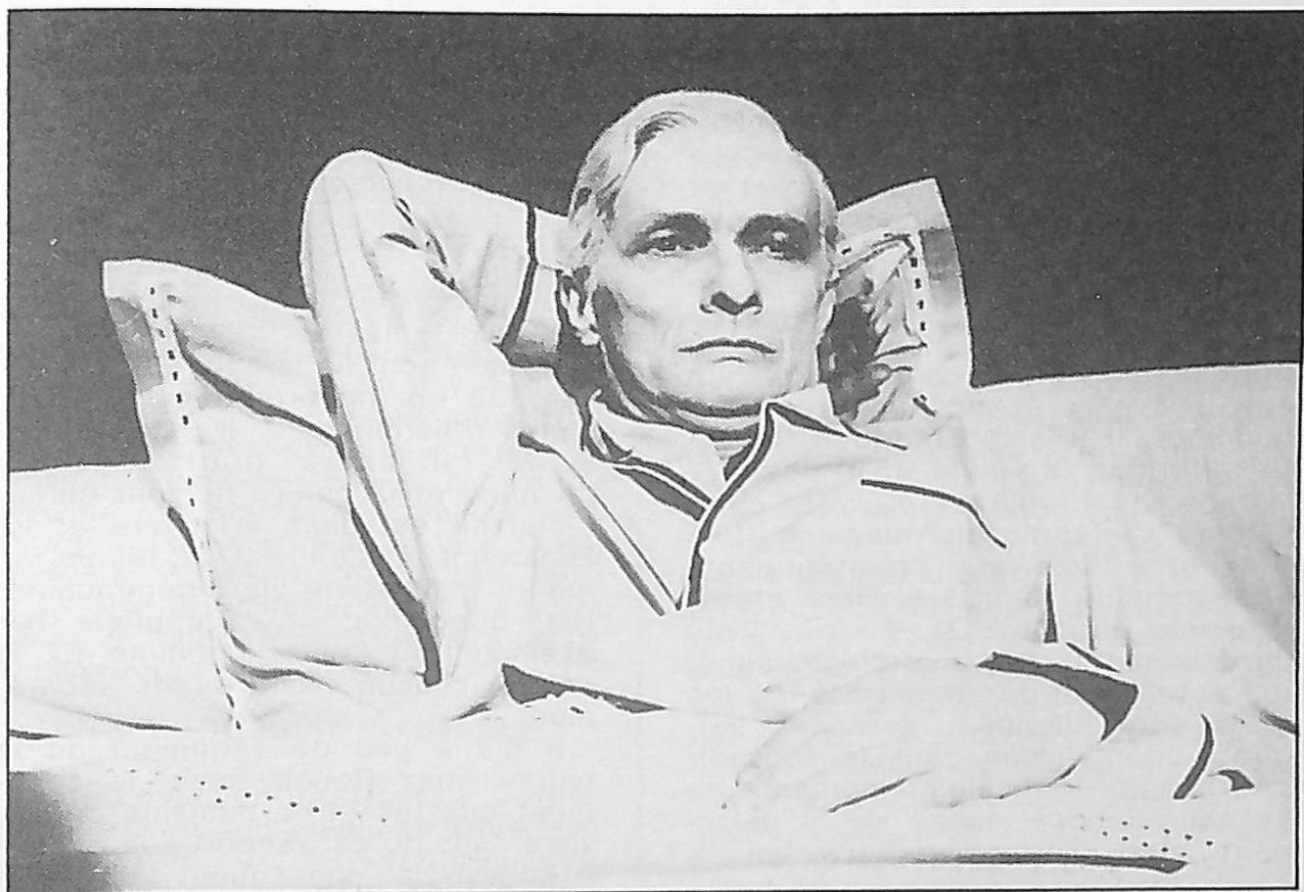
Certes, en tant que cinéaste, il joue de l'illusion. En humaniste, il sait que l'on ne peut exister sans illusion, sans une croyance. Mais il a en même temps la certitude que toute croyance, tout dogme, est néfaste. Ce n'est pas du tout une acceptation de l'illusion. Il faut revenir, là-dessus, au *Carrosse d'or*.

Et l'illusion commence par le sentiment. Le plus bel exemple en est *la Règle du jeu*. Tout le monde aime Christine. Or Christine n'est pas aimable. En plus, elle ne connaît rien à l'amour. C'est l'illusion totale et absolue. En même temps, elle est aimable différemment, en tant qu'elle est une enfant, pas en tant que femme. Il y a tromperie sur la marchandise dont elle sera la première victime.

Pour revenir à *Tire au flanc* et *la Petite marchande*, on a l'exemple, à la même époque, de cette dualité chez Renoir entre un cadre qu'on fait semblant de supprimer complètement et, au contraire, d'un cadre dont on sait qu'il existe et que l'on met en évidence. Cette dualité, Renoir la poursuivra dans toute son œuvre. Il y aura toujours volonté de faire oublier le cadre avec, par moments, le désir que le spectateur le ressente, des petits moments qui éclatent, avec un cadre très précis.

UN MONDE DE LA VERTICALE

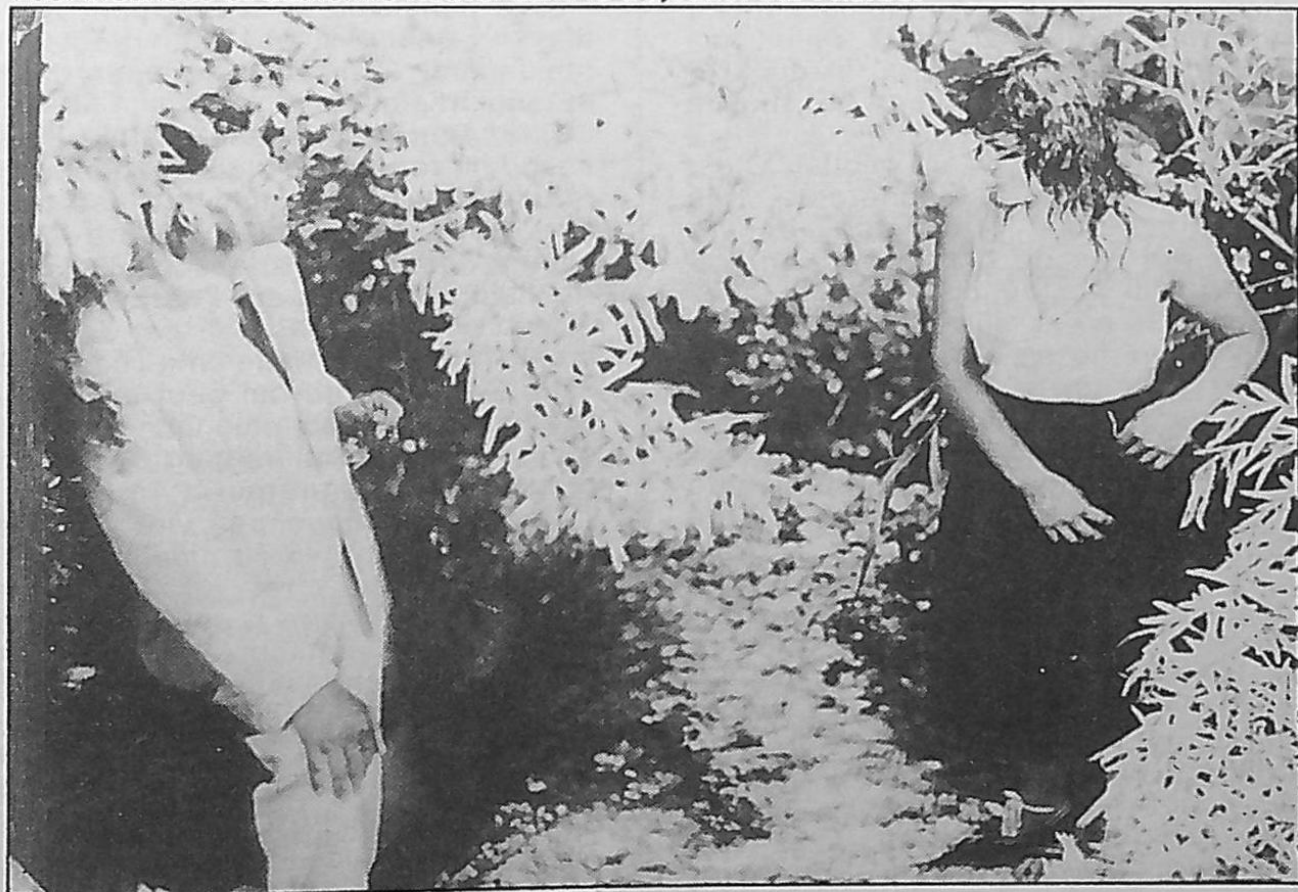
D'autre part, toujours dans le domaine du cadre, j'ai l'impression que Renoir est un cinéaste qui privilégie plutôt les verticales que les



Jean-Louis Barrault dans le Testament du Docteur Cordelier.

Les deux visages d'une même réflexion profondément anti-chrétienne.

Paul Meurisse et Catherine Rouvel dans le Déjeuner sur l'herbe.



horizontales, ce qui donne à ses films une impression de fluidité, de non-installé, puisque la verticale, et plus encore la verticale en mouvement, ne peut constituer un repère fixe. Les horizontales, qui existent aussi, ne sont pas mises en évidence.

La Règle du Jeu est un film construit avant tout sur les verticales. Le Carrosse d'or aussi, mais il est construit en plus sur le cercle, puisque cet univers très encerclé, très pouponnière, très salon baroque rococo 18^e, introduit la volute et le cercle.

Dans les dernières œuvres, cette volonté de verticalité disparaît. Les premiers films qui réintroduisent l'horizontalité sont les films d'eau, l'Homme du Sud, le Fleuve. Très curieusement, Partie de campagne, qui est un film d'horizontalité, où les gens sont allongés, avec les barques, l'eau, laisse dans le souvenir des images verticales : moments où ils sont debout, scène de la balançoire, etc.

Du point de vue philosophique, la pensée de Renoir me paraît très cohérente et je ne comprends pas qu'elle ait pu donner lieu à des interprétations aussi multiples que contradictoires. Il faut partir de la pensée grecque revue par deux mille ans d'histoire, repensée à la fin du XIX^e siècle, avec l'influence du nietzschéisme à la française.

Le dionysiaque y est capital. C'est une pensée qui est cohérente, très logique, très française et ne demande pas de grandes interprétations. S'il y a du spiritualisme chez Renoir, il n'est sûrement pas chrétien — même si, à la fin de sa vie il s'est fait enterrer à l'église, ce qui ne veut rien dire. C'est une pensée profondément anti-chrétienne, volontairement païenne, avec une spiritualité païenne, un mysticisme païen, ce qui est tout autre chose.

Je ne crois pas me tromper là-dessus, même s'il y a d'autres interprétations possibles. Mais elles sont souvent fondées sur les masques que se donne l'œuvre. Ce qui m'étonne le plus, c'est que peu de critiques aient exploré ce terrain ; il y a au moins un film sur deux qui fait une référence explicite à la pensée grecque, au dionysiaque : le prolo-

gue de Boudu, le moment où Brunius joue au satyre dans Partie de campagne, le Déjeuner sur l'herbe, le faune à la fin de Tire au flanc, lorsque Michel Simon est déguisé en nymphe...

LA NATURE CHEZ RENOIR ?

On se gargarise encore de « Renoir, cinéaste de la nature », alors que pour lui la nature n'importe pas. Ce qui importe, c'est un problème d'harmonique. Il est l'un des rares cinéastes pour lesquels l'homme et la nature ne font qu'un. L'homme est dans la nature et lui appartient et, en même temps, la nature n'a pas de vie indépendante. Par opposition, à Brueghel, par exemple, où l'on a l'homme ET la nature, chacun vivant sa vie séparément.

Il n'y a pas de sentiment de la nature chez Renoir, mais le sentiment que les êtres humains ont de vivre dans ou par rapport à la nature. Il lui est par conséquent indifférent de représenter la nature directement comme dans Partie de campagne, ou en studio comme dans French-Cancan. Et cette nature, qui représente les forces vives, la sexualité, la sensualité, est rarement hostile et, quand elle l'est, redevient rapidement amicale, comme dans l'Etang tragique.

Chez Renoir, l'homme devient bête quand il refuse sa nature, quand il refuse d'être un animal. C'est très net pour le Docteur Cordelier, comme pour le Professeur Etienne Alexis du Déjeuner sur l'herbe.

Si la pensée de Renoir est entièrement cohérente, elle n'a pas été sans évolution, ce qui peut en partie expliquer l'accueil plus que réservé qu'a reçu la dernière partie de son œuvre, après son retour d'Amérique.

Renoir a quelque peu viré dans le sens où, avant 40, le matérialisme grec l'emporte chez lui sur toute autre considération. Il est à l'époque profondément anti-chrétien, en tout cas contre le christianisme tel que l'a transformé la bourgeoisie. Il est politiquement engagé, en prise directe sur une réalité sociale qui fait qu'une partie du public lui est très favorable, tandis que la partie bourgeoise, la droite, est évidemment contre lui et

ne lui pardonnera jamais d'avoir été le tenant de cette pensée de gauche d'avant-guerre. La gauche, elle, ne lui pardonnera jamais de ne plus s'intéresser directement aux problèmes sociaux pour glisser vers une autre forme de matérialisme grec, plus spiritualiste.

D'autre part, les films postérieurs au retour d'Amérique sont des œuvres de méditation qui s'apparentent plus à une littérature du 18^e, littérature d'un moraliste ou d'un penseur plus que d'un combattant aux prises avec les difficultés de son époque. Non qu'il élimine ces dernières, mais il les aborde d'un point de vue plus philosophique. C'était une évolution normale. Renoir allait vers une intériorisation de plus en plus grande que le public ne pouvait suivre.

UN DISCOURS NON AIMABLE

Si le *Testament du Docteur Cordelier* a été mal accueilli, le *Déjeuner sur l'herbe* le fut encore plus (« *pauvreté d'inspiration du discours, débilité, etc.* ») : mais c'est surtout parce que le discours n'est pas aimable. C'est une très forte satire d'une société dont le rationalisme aboutit à une sclérose totale.

Cordelier, de plus, est le film qui clôt la réflexion de Renoir sur le christianisme. Pour moi, *Cordelier* a trois doubles, Opale, bien sûr, mais aussi Séverin sur le plan de la pensée rationaliste, Joly sur celui de la place dans la société (1). C'est une histoire qui n'intéresse que des gens du même monde, de la même pensée, de la même formation, du même argent, donc du même milieu. Que ça ne plaise pas, c'est normal. C'est une réflexion difficile à saisir si on ne rentre pas dans le jeu.

Et pourtant, *Cordelier* est un film comique, mais d'un comique qui n'est pas très gai. Le fantastique chez Renoir est toujours grinçant. Ce n'est pas un fantastique romantique complètement éthéré, mais plutôt un fantastique du XV^e siècle, avec un côté ricaneur. C'est le cas de la *Petite marchande d'allumettes*, de la

Nuit du carrefour, de certains moments de la *Règle du jeu* (en particulier la danse macabre, bien sûr), du *Journal d'une femme de chambre*... Renoir ne croit pas au fantastique, il a trop les pieds sur terre pour cela. Mais il ne peut pas non plus ne pas être sensible au courant fantastique, c'est pourquoi quand il le représente, c'est avec ce côté ricanant.

C'est là le vrai drame de Renoir. Il joue un jeu que les Français n'acceptent pas, l'inversion. Il commence ses films en comédie, jusqu'à ce que les personnages se rendent compte que c'est leur vie et leur existence qui est en jeu. Et c'est le drame, et ça devient très grave. C'est le cas de *Cordelier*, mais avec en plus le fait que c'est un personnage qui est déjà au départ condamnable, par son ridicule. Le seul personnage sympathique, c'est Opale, le monstre. Il y a un tel décalage que le public perd pied. Mais c'est son affaire, et ce n'est pas grave.

Que ce même public ait fait un succès à la *Grande illusion*, n'est pas condamnable non plus. Comme chaque fois qu'un roman ou un film a un grand succès, on passe du problème artistique pour entrer dans le problème sociologique. La *Grande illusion* tombait avec Munich, à une époque cruciale, montrant la stupidité de la guerre et la fraternité des hommes à travers la guerre. Sans compter le côté 1914 qui réaffleurerait à la surface.

Et puis le film a son bon poids de bons mots, respectable et respecté, sans compter la présence de trois acteurs assez étonnants, que sont Gabin, Stroheim et Fresnay pour le grand public. Pour moi, ce ne serait pas Fresnay, mais Carette, évidemment.

Cela dit, c'est tout de même l'un des moins bons films de Renoir. Toute la première partie dans le premier camp est remarquable, chaleureuse. Curieusement, dès la seconde arrivée de Stroheim, le film perd pied. Je trouve Stroheim admirable et plus admirable encore qu'il ait joué ce film et ce personnage, et pourtant, c'est la partie la plus faible, avec château-fort et conduites chevaleresques.

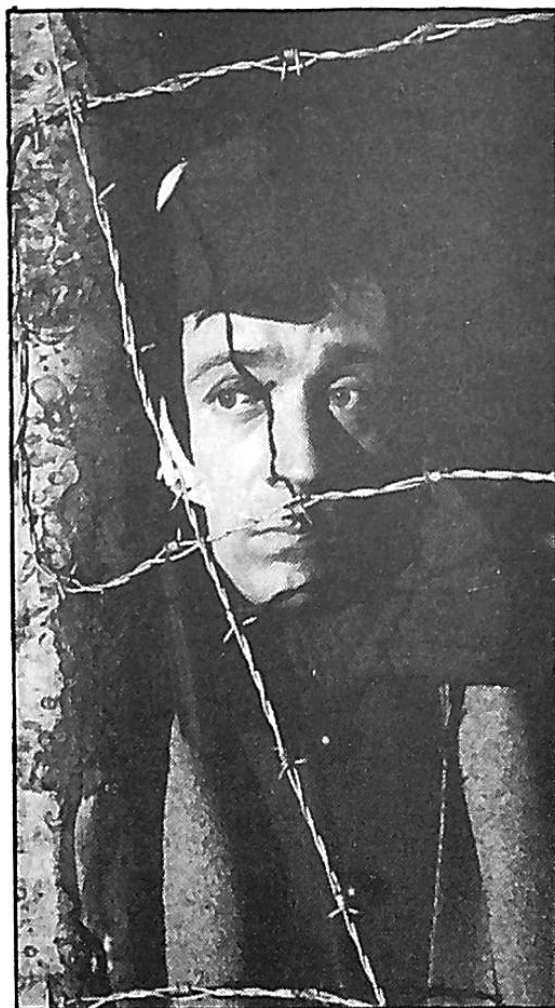
C'est le film où Renoir a le plus joué sur la corde sensible, le plus

(1) Voir, dans le *Renoir* d'André Bazin, Ed. Champ libre, l'analyse du *Testament du Docteur Cordelier* par Jean Douchet.

facilement larmoyant. Il est normal qu'il fonctionne bien et que le public l'aime particulièrement. Ça ne me dérange pas. Il est évident, pour qui connaît un peu Renoir, que la Règle du jeu, la Marseillaise, la Bête humaine, sont des films bien plus importants. Cela n'enlève rien à la Grande illusion.

Il y a deux films de Renoir de cette époque qui me paraissent faibles, et qui sont caractéristiquement deux films de grands studios, la Grande Illusion et les Bas-Fonds. Dans ces deux films on sent ce côté cinéma français, qui n'existe dans aucune autre œuvre de Renoir. Il est le seul avec Vigo à y échapper presque totalement (encore que l'Atalante, parfois...). Dans les Bas-Fonds, on sent ce côté grande production, avec producteur par derrière, obligation des grandes vedettes, etc. Pourtant, quand Renoir utilise Jouvet cinq minutes dans la Marseillaise, l'acteur y est dix fois plus étonnant que dans les Bas-Fonds. Et il n'y a aucune comparaison entre le Gabriello des Bas-Fonds et celui de Partie de campagne.

(Propos recueillis au magnétophone
par Joël Magny)



Jean-Pierre Cassel dans
le Caporal épinglé.

THEATRE DE BEZONS

les 19, 20, 21 et 22 avril

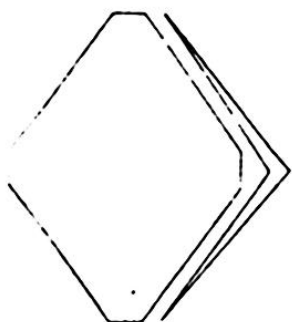
HOMMAGE A JEAN RENOIR

sous le patronage de
« Cinéma 79 »

Exposition, films, débats

Renseignements et programme :

Théâtre de Bezons, 162 rue Maurice Berteaux
95870 Bezons. Tél. 982.34.00



A L'ABRI DU RISQUE

par Paul Vecchiali

Un ami nous a quittés.

Jean Renoir s'est toujours glissé, en ami, avec une souplesse qui tenait de la prestidigitacion, dans les moules successifs des modes ou des impératifs cinématographiques.

Son goût aristocratique de la conversation de salon se camouflait aisément sous une bonhomie bienveillante, facilement allègre, apparemment désintéressée.

C'est pourquoi l'on se souvient surtout de son amateurisme gouailleur, de cette volonté de ne pas se prendre au sérieux, un peu comme s'il voulait — au moins en jouant la comédie — se placer aux antipodes de son frère Pierre, à l'art figé, puissant, réfléchi mais cordial tout de même.

Pas d'inspiration chez Jean Renoir acteur : des approximations, de la maladresse, un laisser-aller presque savant où il résorbait peut-être son besoin d'exhibitionnisme.

Quelquefois aux dépens de la dramaturgie la plus élémentaire (le personnage de Cabuche dans la *Bête humaine* oublié en cours de film), son apparition dans ses films apportait la juste mesure de son image, du moins de l'image qu'il revendiquait : bonté, chaleur, bonhomie, confiance dans l'homme, dans la solidarité, dans le bon sens naturel et les vertus populaires.

Tout cela, bien réel, court d'un film à l'autre, déjouant la sensiblerie, reculant les moments tragiques qui surviennent alors comme éléments de décors superflus ou fantaisies fatales.

C'est très malin : ça met à l'abri du risque.

Alors l'engagement ?

Renoir déclare obstinément son appartenance à la gauche : versatile

et sentimentale, à la manière de Léon Blum...

Cinéaste de gauche, admis comme tel, avec : la peinture des simples (Toni, les Bas-Fonds, la Bête humaine), la lutte des classes (Crime de Monsieur Lange, Boudu), les jugements sur l'Histoire (la Marseillaise), l'écologie (le Fleuve, le Déjeuner sur l'herbe) etc. Mais s'ajoute sournoisement à ces préoccupations un réalisme populiste qui sacrifie volontiers au pittoresque, suffisamment en tout cas pour se faire admettre à droite.

Tout se passe comme si Renoir artiste était intouchable à droite, et Renoir homme inattaquable à gauche.

Cocardier quand la volonté française unifiée (la trêve de la guerre) s'impliquait dans l'esprit revanchard ; antimilitariste quand, le danger passé ou évincé, le ridicule tuait plus que les balles.

En fait, la pensée, chez Renoir, se nourrit de schémas. Et, aussi subtiles et alertes que soient ses galipettes, elles ne parviennent jamais à masquer cette pensée : « Sale petite fleur maigre » (Prévert).

Voilà la question : un cinéaste s'engage-t-il lorsqu'il ressasse ses schémas sociaux et politiques, ou bien lorsqu'il défend ses idées par le style, aux dépens des idées mêmes ?

Le réalisme ?

Les décors, les costumes, les gestes, toute une panoplie de choses exactes, le ton juste, les glissements latéraux de la caméra sur ces univers sans apprêt, et, pour finir, une modestie tranquille, j'allais dire : impériale !

Mais peut-on se prétendre réaliste quand on a des réalités une conception a priori ? Quand on veut à tout



Les trois derniers "ouvrages d'accès facile" qui viennent de paraître aux Éditions Veyrier.

JULIENNE ET SON AMOUR

par Jean Renoir
suivi d'En avant Rosalie
Présentation de Claude Gautéur
39 F

Écrit en 1968, prévu pour Jeanne Moreau, JULIENNE ET SON AMOUR est le dernier scénario de Jean Renoir.

CYD CHARISSE

Du ballet classique à la comédie musicale

par Jean-Claude Missiaen
400 ill. 190 F.

Le livre de J.C. Missiaen est une superproduction fabuleuse retraçant la carrière exemplaire et sidérante, pour ne pas dire sidérale de Cyd Charisse.

GEORGES PEREC.

MUSIDORA

la dixième muse

par Patrick Cazals
120 ill. 60 F.

La première biographie complète de la première vamp du cinéma français.

ÉDITIONS HENRI VEYRIER
12, rue de Nesle - 75006 PARIS
tél. 633.20.18 + 325.80.37

prix convaincre et prouver ? Jamais Renoir n'a laissé la réalité venir à lui, s'imposer à lui. Il la sollicite, il la recompose, la cuisine avec un dosage exquis de vraisemblance et de théâtralité pour la servir chaude, prête à consommer, avec ce velouté recherché qui n'agressera ni palais ni estomac... Une réalité de rêve en somme qui permet les syllogismes, je veux dire : les déductions hâtives et imparables.

Peut-être s'en est-il douté.

On le voit, à partir de la Règle du jeu, installer une théâtralité de plus en plus nette et avouée (le Carrosse, le Déjeuner, le Petit théâtre) et, bizarrement, c'est là que le réalisme retrouve ses chances : à travers le jeu d'acteurs laissés brusquement en liberté et un découpage moins astreignant, même quand il ne va pas jusqu'aux très longs plans de Cordelier.

Dans l'ensemble de son œuvre, Renoir a souvent créé des archétypes (Boudu, le Juif, le Marquis, la soubrette, la petite bourgeoise, la grande bourgeoise, la cheftaine, la fille saine...), solutions de facilités pour manipuler les discours.

Faisant de l'amitié et de la solidarité une ligne de conduite systématique, il devait inévitablement tomber dans le panneau de la démagogie, en délaissant les incertitudes, la variété des échanges quotidiens pour inscrire des intentions nécessairement absolues et définitives... Il n'est pas jusqu'à la bonhomie même qui ne saurait être figée sans devenir gênante.

Pour en finir avec les idées reçues : « Renoir-le-Patron ». Au dire de la Nouvelle Vague. Pourtant aucun ne peut prétendre à sa succession. S'il fallait trouver des parents à Godard, Truffaut, Demy, Chabrol, Rohmer, Rivette, ce serait plutôt papa Bresson et maman Cocteau : la rigueur formelle et l'inspiration poétique.

Les enfants de Renoir, des bâtards, seraient, avec de la bonne volonté, à chercher du côté du Nouveau naturel : Pierre Zucca dans la meilleure des hypothèses.

Et voilà, du reste, la grande, l'immense qualité de Renoir : on croit pouvoir l'imiter facilement, il reste Inimitable...

Dramaturgie presque toujours exemplaire, ce qu'on pourrait appeler « sens du public » ou mieux « sens du spectacle ». Un rapport aux acteurs très spécifique : il les soutient sans les contraindre ; il « neige de tendresse » sur eux, défait les caractériels, épanouit les timides, encourage les maladroits dans leur maladresse pour en faire un style. Un découpage sans balbutiement ni effet rhétorique : subtilement éclaté, lyrique et fonctionnel...

Les fulgurances aussi restent modestes : travelling de pluie dans *Partie de Campagne*, déchirant de simplicité, comme le visage de Sylvia Bataille ; visage blessé qui sait exprimer le fatal sans recourir au pathétique. Les promenades nocturnes de Cordelier, sa démarche incertaine, ses crises mystiques qui en font le petit frère du *Pickpocket* de Bresson (qui l'eût dit, que ces pôles du cinéma français trouveraient terre commune ?). L'humour et le respect qui accompagnent Lantier pendant ses moments de folie. Simone Simon, le petit chat qui n'est pas mort, bouche enfantine, yeux pervers, modulant son chant ambigu comme une Lorelei. La petite Arnoul qui gambade et traîne, de tableau en tableau d'Auguste Renoir, son orgueil écorché. Gabin battant la mesure avec son pied dans les coulisses du succès...

Combien d'instants uniques et précieux guettés par une caméra attentive ?

Et aussi ce cortège de personnages (dits) secondaires cajolés, exaltés : aujourd'hui cortège de morts qui attestent d'une vitalité perdue.

Dans un court métrage sur son œuvre et sur lui, Jean Renoir tripotait une photo d'Ingrid Bergman (en gros plan) et bafouillait : « Qu'est-ce que c'est que ça ?... Voyons... Ah ! Mais c'est Elena ! »...

Mystification ? Pudeur ? Enfantillage ?

Je crois que Jean Renoir a cultivé cette forme de puérilité pour se préserver du monde adulte, pour rester près de l'enfance, près de son enfance, si nourrie d'intelligence et de beauté.

L'enfance, c'est-à-dire l'innocence devant les êtres, c'est-à-dire l'informulable.

Alors, tant pis ou tant mieux la démagogie. Tant pis ou tant mieux la roubardise.

Tant pis et tant mieux.

Quand un ami me quitte, ce sont d'abord les reproches qui me montent aux lèvres. Parce que, pour moi, la nostalgie reste ce qu'elle est : le poison de la lucidité, et que la tendresse, pour rester vivante, doit se nourrir aussi de lucidité.

Paul Vecchiali

JEAN RENOIR DANS « CINEMA »

Sur l'auteur :

Dossier du mois (2/29) — Renoir vu par André Bazin (12/5) — Renoir le déraciné (27/117) — les films et les hommes (38/31) — Histoire d'une malédiction (43/36) — Jean Renoir fait son testament (51/107) — Vingt cinq ans après (62/32) — Jean Renoir via Paris (97/73) — Renoir (118/30) — Renoir (117/90) — Dialogue avec une salle (124/20).

Sur ses films (par d'ordre de parution dans la revue)

Elena et les hommes (12/83) — La Grande illusion (31/111) — Toni (33/131) — Le Déjeuner sur l'herbe (42/116) — Nana (57/61) — Le Crime de M. Lange (62/93) — Le Testament du Docteur Cordelier (62/107) — La Règle du Jeu (63/122) — Le Fleuve (65/95) — le Caporal épinglé (68/133) — Nana (116/34) — La Petite marchande d'allumettes (116/37) — On purge bébé (116/41) — La chienne (116/42) — Boudu sauvé des eaux (116/47) — Toni (117/91) — Le Crime de M. Lange (117/95) — Partie de campagne (117/95) — La Règle du Jeu (117/97) — Le Fleuve (117/102) — Le Déjeuner sur l'herbe (117/102) — La Marseillaise (122/102) — La Règle du Jeu (140/43) — La Vie est à nous (141/110) — Le Fleuve (163/151) — La Marseillaise (194/43) — La Chienne (201/216) — On purge bébé (201/219) — Partie de campagne (214/21) — La Règle du Jeu (234/33) — Elena et les hommes (239/120) — Boudu sauvé des eaux (240/114) — Le Crime de M. Lange (240/114) — L'Homme du Sud (240/114) — Le Carrosse d'or (240/115).

(Les premiers chiffres renvoient au numéro de la revue, les seconds à la page).

RESULTATS CHIFFRES DE 1978

L'EXPLOITATION

Le cinéma reprend-il vie ? Certains le décèlent du fait de la baisse d'écoute générale dans le monde de la télévision et de la progression du public dans les salles de cinéma, en particulier aux USA où des records sont battus.

En France, en 1978, il y a eu 177 millions de spectateurs, soit une progression de 5 % par rapport à l'année précédente. Afin d'évaluer correctement le phénomène, il faut se souvenir qu'il y a une quinzaine d'années c'est à près de 400 millions de personnes que se montait le public cinéma. Il s'agit donc plus d'une stabilisation que d'une reprise franche.

Il est également intéressant de constater quels films augmentent leur public. Les films américains ont augmenté leur audience de 12 %, et les films français de 4 %. Sur la totalité des entrées, les films français ne représentent que 46 % alors qu'en 1973 ils représentaient 58 %. Dans le même temps, les films américains sont passés de 19 % à 36 %.

Il y a donc en cinq ans une pénétration beaucoup plus importante des produits américains qui ont presque doublé. Cela est dû en grande partie à la nouvelle stratégie des « major companies » qui ont renoué avec les films à grand spectacle, productions lourdes dont le lancement (publicité, copies) est considérable. Ces films des Dents de la Mer à Superman sont d'ailleurs en tête de tous les box-offices d'Europe.

Il faut noter également que la production porno (les films classés X) représente 6 % des entrées, leur meilleur score à ce jour. Les films italiens sont également en progression et se classent troisième avec 15 % des entrées.

L'analyse par régions, permet de constater que Paris est l'endroit où l'on va le plus au cinéma avec 44 millions de spectateurs soit environ un quart du public total. Lyon et Marseille et leur région suivent avec chacune 23 millions de spectateurs. Le prix moyen du billet pour l'année a été à Paris de 12,50 F, et à Nancy la région la moins chère de 11 F.

LA PRODUCTION

La France a produit en 1978, 326 films ; tous les records sont pulvérisés. La meilleure année, 1974, ayant vu 234 films produits. Cela dit, cette « victoire » est due largement au porno puisqu'en 1978 il y a eu 167 films X tournés. Tous ces films ayant été produits avec un budget inférieur à un million de francs.

Dix films français, dont 7 en coproduction, ont bénéficié d'un budget supérieur à un milliard de centimes. Le gros de la troupe se situant entre 2 et 8 millions de francs (87 films). Le coût moyen d'un film (hors porno) s'élevant sur l'ensemble de la production à 5 millions de francs.

On assiste donc à un renchérissement sensible des coûts de production, et si l'investissement d'argent dans le cinéma a augmenté en 78 de 34 % il n'a pas bénéficié à un plus grand nombre de films : 15 de plus qu'en 1977. La tendance, comme aux USA, est donc à mettre « le paquet » sur des coups, des films dont on est sûr qu'ils rapporteront au détriment des premiers films ou des œuvres plus ambitieuses. Ce n'est pas un signe de très bonne santé.

Jean-Pierre Le Pavec

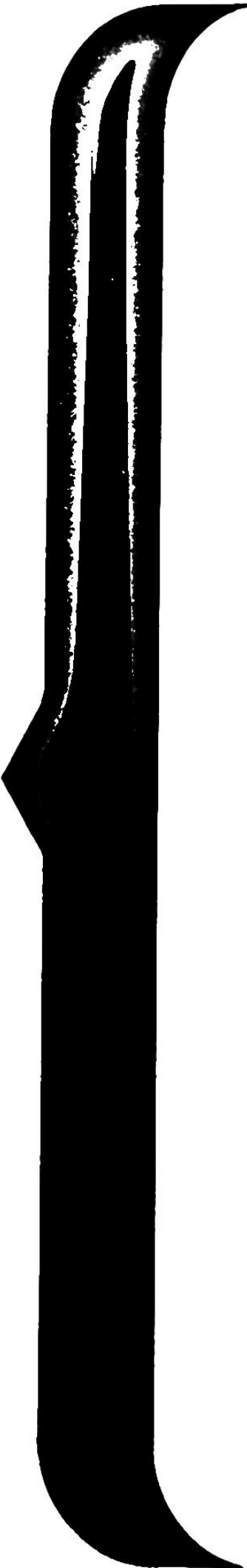
DE NOUS A VOUS...

• Il ne fallait pas être lecteur très attentif pour s'étonner de la légende qu'accompagnait la photo de couverture de notre dernier numéro. Nos excuses à Dominique Sanda à qui, dieu merci, nous rendions déjà justice dans nos pages intérieures. Et à Iraj Azimi, pour lui avoir, très involontairement, changé l'interprète féminine de son film *Utopia*.

• On pourra s'étonner de l'absence dans ce numéro d'une critique films inédits de Méliès et également de ce que le film de Marcel Hanoun, *la Nuit claire*, ne figure pas dans la liste des films du mois. L'abondance des matières nous a obligé à reporter d'un numéro l'entretien réalisé avec Hanoun par Gérard Courant et la réflexion historique qu'a inspirée à Raymond Lefèvre la vision des beaux films de l'éternel Méliès.

• Il se trouve que ce numéro ne propose pas non plus l'analyse du dernier Duras, la réalisatrice n'ayant pas estimé utile de prévenir les mensuels à temps, alors qu'ils ont tout fait pour assurer la reconnaissance et la promotion de ses films.

• Un lecteur, M. J.-L. Lebel, de Sceaux, nous a interpellé par lettre sur des questions fort importantes. Mais sans laisser son adresse. Une réponse écrite lui a été faite. Elle attend qu'il se manifeste.

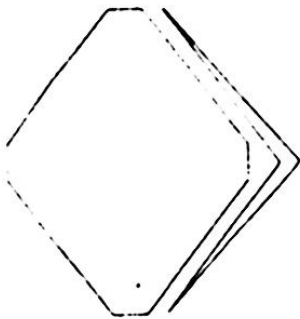


GRAND
ENTRETIEN

Richard Fleischer

*par Dominique Rabourdin
et Philippe Collin*

C'est moins le prétexte de la sortie de Ashanti, film moyen au demeurant, qui nous incite à interviewer Richard Fleischer que l'occasion elle-même qui prêtait à interroger longuement un réalisateur américain dont on peut s'étonner qu'il ait eu, jusqu'ici, si peu la possibilité de s'exprimer dans une revue.



ENTRETIEN AVEC

RICHARD FLEISCHER

par Philippe Collin et Dominique Rabourdin

UN ENTRETIEN ANACHRONIQUE ?

A propos de Richard Fleischer, on peut se poser quelques questions. On peut aussi s'étonner qu'un cinéaste de cette importance n'ait pratiquement jamais été interviewé. En France, sauf erreur ou omission, je ne vois guère que Bertrand Tavernier à avoir recueilli, très brièvement, ses propos (une page dans les Cahiers du Cinéma, n° 186 de janvier 1967).

Claude Michel Cluny, dans l'étude qu'il lui consacre (Dossiers du Cinéma, Cinéastes III, 1974) ne mentionne dans sa bibliographie, en dehors de Tavernier, qu'un entretien en espagnol dans Films idéal de 1964. C'est évidemment très peu.

Mais l'intérêt que l'on pouvait avoir pour les films de Fleischer jusqu'en 1966, c'est-à-dire jusqu'au Voyage Fantastique, a considérablement baissé, expliquant peut-être la désaffection de la plus grande partie de la critique. Des films comme Che!, the Don is Dead et même Mr. Majestyk sont difficilement défendables. De plus, le metteur en scène des Vikings et de la Fille sur la balançoire n'a jamais passé pour un auteur. Devenu de plus en plus l'homme des super-productions parfois ingrates (Dr Doolittle, Tora! Tora! Tora!, Mandingo, aujourd'hui Ashanti), il trouve de moins en moins de défenseurs parmi la critique, ce qui ne lui retire nullement la confiance des producteurs.

Enfin, on voit mal ce qui peut relier des films aussi différents que Bandido et Soleil vert. Il est donc plus facile de ne considérer Fleischer que comme un très grand technicien, « le maître de la série B » ou de le

cataloguer comme « spécialiste » de la violence, ou même de mépriser un peu, en lui, le cinéaste d'œuvres contestables (si passionnantes) comme the New Centurions.

Cet entretien a au moins le mérite d'être un des premiers. Ses lacunes sont évidentes. Nous n'avons pu, manque de temps, parler de tous les films à partir de 1955 (mais les propos recueillis par Tavernier combleront en partie ce manque). Pour la même raison, nous n'avons pas posé un certain nombre de questions « évidentes » (l'influence de Max Fleischer sur son style, son travail avec Robert Altman sur Bodyguard en 1948, avec Anthony Mann sur Follow Me Quietly, la part de John Huston dans the Last Run et celle de Sarafian dans Ashanti, etc...).

Nos questions sont restées plus « historiques » que « thématiques ». Comme beaucoup de professionnels américains, Richard Fleischer parle plus facilement de son métier que du contenu de ses films. Cette modestie et ce côté « pratique » nous semblent bien préférables à la prétention et au vide vertigineux de cinéastes — ou prétendus tels — de bien moindre intérêt, de bien moindre compétence, sans même parler de talent.

Le paradoxe n'est-il pas aujourd'hui que la publication d'un entretien avec un cinéaste comme Fleischer dans une revue de cinéma peut sembler presque anachronique ? Drôle d'époque !

Dominique Rabourdin

La longueur de cet entretien nous oblige à le publier en deux parties. La seconde, à paraître en mai, comportera la filmographie de Richard Fleischer et la critique de Ashanti.

Vous avez maintenant près de quarante ans de cinéma derrière vous. Cela représente pratiquement un film par an ?

Mon nom est au générique de 40 films mais je considère que je n'en ai réalisé que 39. Pour **Make Mine Laughs**, que j'ai tourné pour la RKO, je ne suis responsable que de quelques scènes de liaison. Je considère que je n'en suis pas vraiment le réalisateur.

Est-ce parce que vous êtes le fils de Max Fleischer que vous avez décidé de faire du cinéma ?

Non, pas du tout. Au début de mes études, je voulais être psychiatre. Pour cela, il faut faire des études de médecine. J'ai donc été à la Brown University, en Nouvelle-Angleterre. J'ai fait des études de psychologie, et ça marchait très bien. J'étais probablement le meilleur étudiant en psychologie de cette université. Mais je me suis lié avec un groupe d'amis qui produisaient et écrivaient des comédies musicales originales. J'ai écrit des sketches, des chansons, des lyrics, et j'ai joué dans ces comédies musicales. Ça me plaisait énormément, et mon goût pour le théâtre n'a fait que se développer. J'étais déchiré entre l'envie de continuer mes études, après un premier diplôme, et celle de me consacrer au théâtre. C'est en fait mon père qui me suggéra d'aller dans un cours d'art dramatique, histoire de voir comment se passent vraiment les choses dans le théâtre. Si ça n'allait pas, je continuais alors mes études médicales. Mon père pensait que je ne risquais que de retarder ma médecine d'un an. J'entrais donc à la « Yale Drama School ». Le cycle d'études durait trois ans. Vous savez ce que j'ai choisi...

Vous avez fait des études d'art dramatique complètes ?

Absolument. Et j'ai eu mon diplôme, mon « Master Degree ». La dernière année, j'ai appris l'existence d'une troupe théâtrale qui poursuivait une expérience alors unique, celle du théâtre en rond. J'ai créé une pièce dans ce style, et j'ai obtenu un énorme succès. En plus,

cette mise en scène m'a procuré un très grand plaisir. Et j'ai eu le sentiment que cela m'éloignait du théâtre conventionnel, que c'était déjà plus proche de ce que l'on peut faire sur un écran de cinéma.

L'enseignement à Yale était de très bonne qualité, car on vous apprenait tout. Même si vous n'aviez pas l'intention de devenir comédien, vous deviez tenir plusieurs rôles dans l'année. On vous apprenait à faire les costumes, les décors, on vous enseignait les différentes disciplines de la production théâtrale. Toute cette expérience est très précieuse pour l'avenir : c'était un enseignement très pratique.

Un été, j'ai rassemblé un groupe d'étudiants de Yale et j'ai fondé ma propre troupe, les « Arena Players ». Je disposais d'un peu d'argent, et j'avais les moyens de payer les comédiens : je me suis mis en contact avec un groupe très important d'hôtels de vacances de la Nouvelle-Angleterre. Ces hôtels étaient très éloignés des théâtres, et je signais avec eux un contrat m'engageant à monter une pièce nouvelle par semaine. Ce sont les hôtels qui fournissaient tous les accessoires. Ce fut pour moi un entraînement fantastique, car je mettais en scène une pièce nouvelle par semaine.

Quel genre de pièce montiez-vous ?

Ce que nous appelons des « pièces d'été », ce qui équivaut à peu près à ce que vous appelez du théâtre de boulevard. Des pièces de Georges Kaufman, ou de Noël Coward, *Design for Living*, par exemple. Mais ce n'étaient ni des comédies musicales, ni des « classiques ». Pas de Shakespeare. Le public en vacances n'a pas tellement envie de voir du Shakespeare. Il a envie d'être divertie sans avoir trop à penser. J'avais une très très bonne troupe, et je jouais moi-même dans certaines pièces, mais pas dans toutes. Nous faisions comme cela à peu près cinq hôtels différents par semaine. C'était extrêmement dur, mais très enrichissant. Un « talent Scout » de la RKO a assisté à l'une de ces représentations. C'était une de mes mises en scène style « Théâtre en rond », et j'étais pratiquement le seul à faire ça.

Ça l'a impressionné, et il m'a demandé si ça m'intéressait d'aller travailler à Hollywood.

Ces tournées d'été ont duré plusieurs années ?

Elles devaient durer plusieurs années, mais la guerre a commencé, l'essence a été rationnée, ce qui nous a empêché de poursuivre. Je ne suis pas allé à Hollywood immédiatement. A cette époque, je vivais à New York, et il y avait les problèmes militaires. J'avais encore une année d'université à faire. En fait, je serais bien parti pour Hollywood mais, si je quittais l'Université, c'était l'armée qui me prenait. J'ai donc terminé mes études. L'été suivant, nous n'avons pas pu reprendre les tournées, et j'ai été engagé comme metteur en scène d'une compagnie théâtrale à Baltimore, toujours au rythme d'une pièce par semaine, et avec presque tous les membres de ma compagnie d'été.

A la fin de cet été, comme l'armée m'obligeait à rester à New York, la RKO m'a pris sous contrat, et j'ai débuté au département actualité, à « Pathé News ».

Tout en attendant d'être appelé par l'armée, je faisais des actualités et des courts sujets. J'écrivais les commentaires des actualités, des documentaires, et je produisais moi-même des petits films. L'armée finit par me réformer, pour raisons de santé d'une part, et parce que l'on trouvait que mon travail aux actualités était assez utile pour le pays. J'aurais pu partir pour Hollywood pour exécuter mon contrat, mais il y a eu des changements à la RKO. Le « talent Scout » qui m'avait découvert, et qui était devenu un merveilleux ami, m'a conseillé de rester à New York en attendant que la situation se stabilise. En fait, je suis resté trois ans à « Pathé News » avant que les choses se calment. A ce moment, le studio m'a appelé à Hollywood pour exécuter mon contrat de sept ans (avec des options de six mois, ce qui veut dire que, tous les six mois, ils pouvaient me virer. Mais je suis resté toute la durée du contrat, malheureusement. J'ai plusieurs fois, mais en vain, essayé de me libérer).

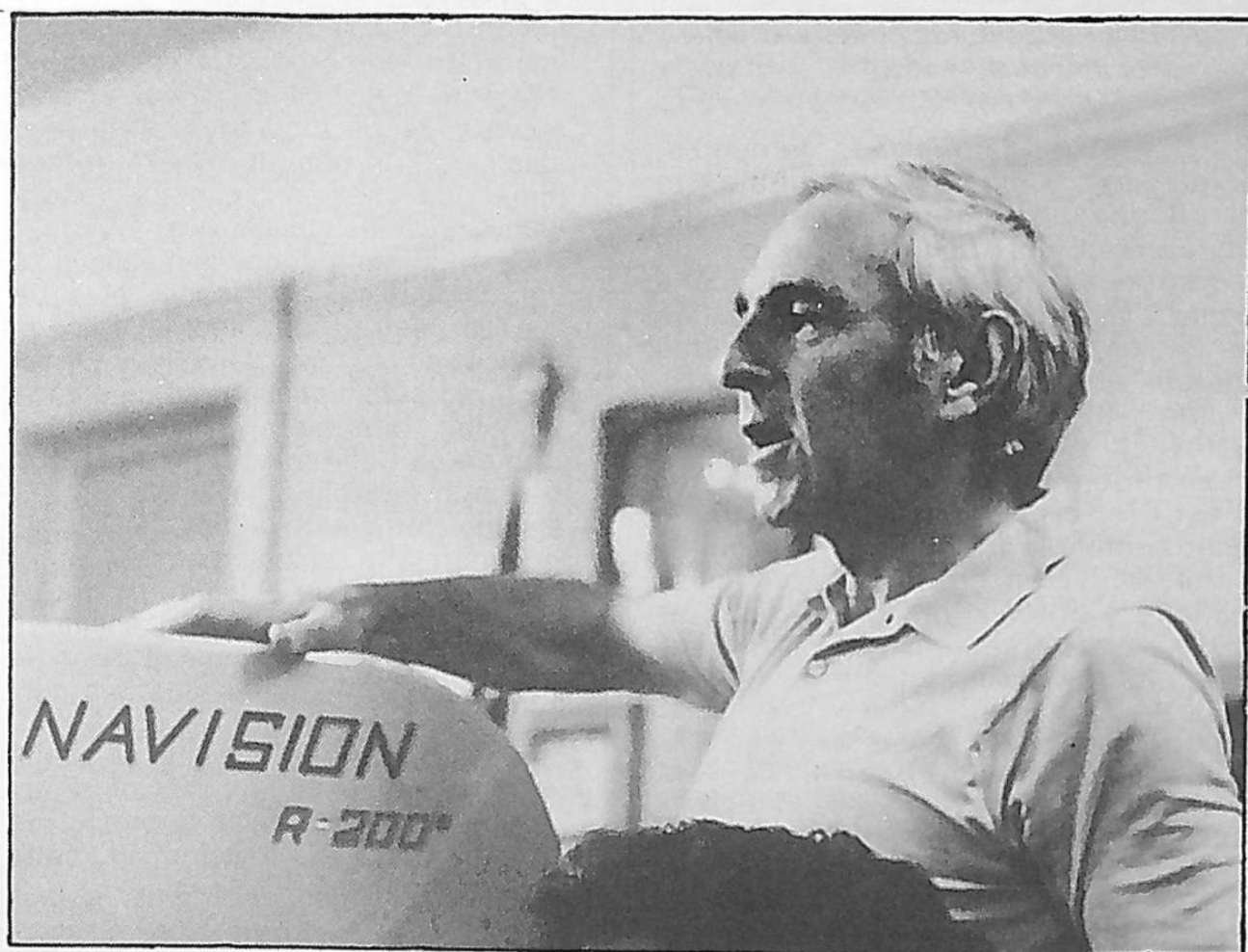
En Californie, vous avez retrouvé votre père ?

Non, les studios de mon père étaient à New York. Pendant mon travail pour « Pathé », mon père déplaça ses studios à Miami, en Floride. Mais c'était toujours la côte Est. La Floride était devenue ma seconde patrie...

Mon arrivée en Californie fut, tout de même, un enchaînement de circonstances, dû au hasard. Je réalisais pour Pathé une série de courts sujets en deux bobines, **This is America**. C'était la réponse de Pathé au magazine que produisait la Fox-Movietone, **March of Time**. Comme ceux de **March of Time**, les films de la série **This is America** étaient des documentaires, mais ils racontaient une histoire, et c'est ça qui m'intéressait. Il fallait faire une petite histoire de 20 minutes avec des acteurs. Un des films de cette série que je réalisais, **Dress Parade**, traitait de la mode pour femmes. C'était un très bon petit film.

En même temps, je produisais une autre série, **Flicker Flashbacks**. C'était un montage, en dix minutes d'extraits de très vieux films, de 1900 à 1912 environ. C'était un entraînement formidable. Je vais voir des milliers et des milliers de mètres de films, et les réduire à quelques minutes chacun. Le principe de la série, c'était une reconstitution d'une séance de cinéma de l'époque. Je reconstituais le documentaire, les actualités, les publicités et le ou les films pour faire une séance complète. Je faisais le montage, et j'écrivais un commentaire humoristique.

Je voyageais un peu partout pour trouver tous ces vieux films. Je savais qu'il y en avait des collections très importantes à Los Angeles, et j'y fus envoyé par la compagnie. J'en profitais pour rendre visite au dirigeant du studio, qui avait retrouvé son calme. Le patron m'invita à assister à la projection des actualités de la semaine, et des courts sujets. Tout à fait par hasard, le court sujet, c'était mon **Dress Parade**. Les dirigeants du Studio l'ont trouvé excellent et se sont souvenus que j'avais un contrat pour mettre en scène, et ils m'ont proposé de faire commencer mon contrat. Et c'est comme ça que je suis arrivé à Hollywood avec ma famille.



Richard Fleischer sur le plateau de **the New Centurions** (1972).

Compulsion, de Richard Fleischer (1959).



Quels étaient vos goûts en matière de cinéma, à ce moment ? Et quels films aviez-vous envie de faire ?

Je voulais faire des comédies, parce que j'aimais la comédie, et parce que l'essentiel de mon expérience était basé sur la comédie, mon expérience de metteur en scène comme mon travail d'écrivain. Ce que je faisais pour « Pathe News » était parfois assez humoristique, en particulier cette série, *Flicker Flashbacks*, qui était délibérément comique. Et j'aime toujours la comédie parce que c'est, je crois, ce que je fais le mieux. Mais je n'en ai pas fait tout de suite. C'est un genre de commande difficile à obtenir, un travail très spécialisé, extrêmement difficile, peut-être même le plus difficile.

Votre premier film est officiellement *Child of Divorce*, en 1946. Mais n'avez-vous pas fait juste avant un documentaire de long métrage, *Design for Death* ?

Je ne suis pas très sûr si *Design for Death* vient avant *Child of Divorce*. Je crois bien que oui (1). Oui, c'est la première chose que j'ai faite à Hollywood. Les dirigeants du studio m'avaient mis au département des films de série B, et mon patron avait pensé que ce serait intéressant de faire un documentaire de long métrage sur l'Allemagne.

C'était en 1945, la guerre n'était pas encore terminée. A Washington, un organisme nous proposait d'utiliser un lot très important de films sur la guerre capturés par nos armées. Comme j'étais le spécialiste du documentaire, on m'a renvoyé immédiatement à Washington pour voir tous ces films. Mon travail sur les documentaires, sur les actualités, m'avait permis d'en voir déjà une bonne partie, j'ai donc été assez déçu, et j'ai dit à Washington que j'avais déjà travaillé sur les mêmes documents.

C'est alors qu'ils m'ont proposé de voir tout un matériel sur le Japon que personne n'avait vu jusqu'alors. On était encore en guerre avec le Japon, et personne ne savait rien sur ce pays, sur ses habitants, sur leur mentalité. Tous ces films étaient remarquables. Il y avait de tout, des bandes d'actualité, des documentaires, des films de voyage, et des centaines et des centaines de films de

fiction (« feature films »). Et c'est très important, parce qu'à travers un long métrage de fiction, vous pouvez raconter la vie d'un pays, et je pensais que l'on pouvait extraire de ces films des choses que nous, Américains, n'avions jamais vues.

Le studio m'a donné son accord, et j'ai commencé à visionner plus de 300 000 mètres de films. J'ai commencé au hasard, sans idée directrice, en sélectionnant tout ce qui me semblait intéressant. J'ai emmené tout ça en Californie, et j'ai trouvé un très bon écrivain pour lier le tout. Et *Design for Death* obtint l'Oscar du documentaire de long métrage.

C'était basé sur l'histoire de la religion Shinto. Je montrais comment elle avait été corrompue et dévoyée par le gouvernement à des fins militaires, comment cette religion à l'origine patriarcale, paysanne et pacifique était devenue une religion d'état faisant l'apologie de la guerre et de la violence, et transformait cette guerre en guerre religieuse.

Avez-vous tourné des scènes supplémentaires ?

Non, j'ai juste filmé quelques cartes, quelques diagrammes. Ce n'est pas moi qui ait écrit le commentaire, mais cet écrivain que j'avais engagé, Ted Geisel, qui est devenu très célèbre parce qu'il a créé un personnage pour enfants, le Docteur Seuss, extraordinairement populaire. Les extraits des films n'étaient pas doublés, ils étaient simplement commentés. C'était souvent merveilleusement filmé. Les techniciens allemands de la UFA étaient venus travailler avec les cinéastes japonais. La lumière et le travail de caméra étaient souvent exceptionnels.

***Child of Divorce* est votre vrai premier film ?**

C'est un très bon film, vous savez, je l'aime encore beaucoup. C'est un drame extrêmement sérieux, très différent des films B que le studio faisait à l'époque. Sharyn Moffett, la vedette, était une petite fille, mais une sorte de star. C'était un honneur pour moi, que cette offre de la diriger. C'est toujours un peu particulier de travailler avec des enfants. Les horaires sont très limités. On ne peut

les garder sur le plateau que pour un temps très limité.

A cette époque, on vous donnait un ou deux semaines pour faire un film B. Pour tourner avec Sharyn Moffett, j'ai eu un mois, ce qui est presque la durée d'un film A. Il fallait aussi compter sur mon manque d'expérience. Le scénario était formidable. Le studio en avait déjà fait un film, plusieurs années auparavant, mais avec un petit garçon, et ça s'appelait **Wednesday's Child** (L'Enfant du Mercredi).

J'ai travaillé avec un écrivain pour transformer le personnage de petit garçon en petite fille, et pour moderniser un peu l'histoire. Le sujet, c'est ce qui arrive à un enfant dont les parents divorcent. Je m'y intéressais beaucoup, et j'obtins de très bonnes performances des acteurs. C'est un film qui a marqué ma carrière, et le début de mon style d'histoire, c'est-à-dire une fin sans compromission, un refus du happy end systématique. Mes films dans l'ensemble n'ont jamais de happy end.

Child of Divorce était un film fait pour faire pleurer mais, à son niveau, il était honnête, sensible, bien fait. Je l'aime toujours beaucoup et c'est un de mes films préférés. On s'embarque avec tous les clichés possibles, mais à chaque fois que vous croyez que l'on va sombrer, le film tourne autrement : les parents se sont séparés sans drame, mais l'enfant souffre de cette séparation. Il tombe malade. Les parents viennent le voir. Le public s'attend à une réconciliation au chevet de l'enfant malade. Mais la mère s'est remariée. L'enfant déteste son beau-père. En revanche, elle adore son père. Elle tombe justement malade quand son père décide de se remarier. Les parents se réunissent mais ne trouvent pas de solution : ils mettent l'enfant en pension. A la dernière scène du film, ils viennent lui rendre visite à la pension, pour Noël, séparément, et ils apportent chacun le même cadeau, une paire de patins à glace...

Child of Divorce a-t-il été un succès ?

Pour moi, oui, parce que j'avais réussi un film émouvant. Les petits films, à cette époque, avaient pres-

que tous du succès, ils rapportaient tous de l'argent, automatiquement, bons ou mauvais. Mais je pense qu'il y avait de très bonnes choses. L'enfant avait une scène de crise de nerfs très réussie. Ça a été un succès pour moi parce que Stanley Kramer a vu le film et m'a proposé de diriger des films pour lui, ce que j'ai fait avec **So this is New York**, qui passe souvent à la télévision américaine.

Stanley Kramer et Carl Foreman avaient fondé une compagnie, et m'ont demandé de faire leur premier film. L'ennui, c'est que le studio était très satisfait de mon travail avec Sharon Muffett, que j'ai dû faire un autre film avec elle, **Banjo**, qui est très conventionnel. J'ai fait du mieux que j'ai pu, mais ce n'était pas un très bon film. Ça fait partie de l'apprentissage de mon métier, mais je n'en suis pas très fier.

Mais je crois que ce qui était intéressant, c'est la manière dont on montrait les Noirs. **Benjo** se passait dans le Sud. A cette époque, les Noirs dans le cinéma américain étaient encore montrés d'une manière très conventionnelle. J'ai essayé de casser un peu ces clichés-là. J'ai reçu des lettres qui me félicitaient d'avoir montré les noirs sans les conventions et le paternalisme d'alors. Alors, mettons ça au crédit de ce film... Je me souviens aussi qu'il y a eu une bagarre dans le cinéma pour la preview de **Banjo** !

Parce que vous y montriez des Noirs ?

Non, pas du tout. C'est une de mes pires expériences, cette preview. Tout le monde a été mis à la porte, sauf moi, parce que j'étais sous contrat... Mais le studio a renvoyé le scénariste, on a même dû renvoyer le chien... A l'époque, c'était la tradition de faire des previews dans l'un des cinémas de Weswood, en Californie. C'était le public le plus difficile, des collégiens et des étudiants. On annonçait juste une « Major Studio Preview » sans donner le titre du film, et on majorait le prix des places.

Généralement, on faisait ce genre de previews pour des films énormes, avec des grandes vedettes. Mais le producteur de **Banjo** n'a pas voulu

faire sa preview dans un autre cinéma, un cinéma plus modeste : Westwood était tout près de chez lui... Les hurlements ont commencé dans la salle dès qu'on a vu le sigle RKO ! Quand le public a vu le titre, *Banjo*, avec, en vedette, Sharyn Muffett, ça a été encore pire. Les gens se sont levés et ont voulu se faire rembourser. La direction a refusé, parce que le film était déjà commencé. Les gens étaient fous de rage. Moi j'essayais de faire celui qui n'est pas avec les gens du studio...

Ce fut un véritable massacre, on ne laissait rien passer, on a détesté absolument tout. Et puis, le public a chahuté, comme s'il s'agissait du plus grand film de tous les temps avec les plus grandes stars. Chaque fois qu'apparaissait n'importe quel personnage, on applaudissait à tout rompre. Un garçon apporte un télégramme : tonnerres d'applaudissement. Un oiseau sur une branche : nouveaux applaudissements. Il n'y a pas eu une seule minute de répit. Et le public a encore hurlé à la fin du film... J'ai fait une preview de *the New Centurions* au même cinéma 25 ans plus tard. Ça c'est magnifiquement passé...

Quelles étaient vos admirations à l'époque, films et cinéastes ?

C'était vraiment l'âge d'or, vous savez ! Mais je crois que *Citizen Kane* — qu'Orson Welles avait fait pour la RKO — m'a influencé plus qu'aucun autre film. Nous avons tous été influencé par *Citizen Kane*, nous avons tous voulu imiter le style d'Orson Welles. C'était évident pour tous les cinéastes un peu intelligents. J'ai été aussi beaucoup influencé par George Stevens, dans une autre direction, et par des cinéastes très populaires comme Leo McCarey et Preston Sturges.

Sturges a eu une très grande influence sur moi pour son tempo, pour son rythme très fort. Il a aussi renforcé ma théorie qu'on ne peut pas mélanger les styles. Tous ses films sont un peu ratés, je crois, parce qu'il avait le don de partir sur une énorme farce et d'y insérer, soudain, quelque chose de terriblement sérieux qui enlevait toute la plaisanterie, tout le divertissement.

C'est une faute majeure. Mais c'était un merveilleux metteur en scène. Mais je n'ai jamais essayé de l'imiter.

Au début, j'ai eu des problèmes d'ordre technique : essentiellement, j'ai eu énormément d'oppositions du côté des directeurs de la photographie, qui ne me traitaient pas avec beaucoup de gentillesse. A l'époque, les chefs opérateurs étaient tout-puissants. Il faut connaître un minimum de technique pour « tenir » un chef opérateur... Ce n'est pas lui le metteur en scène !

Comme j'étais débutant, je n'avais pas toujours les meilleurs techniciens, et à chaque fois que j'expliquais ce que je voulais obtenir, j'avais droit aux plaisanteries du genre : « *Passez-moi l'objectif en caoutchouc* », vous voyez le genre ! Si je voulais un personnage net au premier plan, et un autre net à l'arrière plan, on me répondait « *Non* » ! Ce genre d'opposition est assez destructive et déprimante.

Avez-vous travaillé avec Nicholas Musuraca, qui a fait pas mal de films à la RKO dans ces années-là, et en particulier, certains des films de Jacques Tourneur, et ceux de Val Lewton ?

Non, je le connaissais comme ça. Il travaillait sur les films A, je n'ai jamais eu l'occasion de tourner avec lui.

Avez-vous connu Jacques Tourneur ?

Je ne me souviens pas de lui précisément.

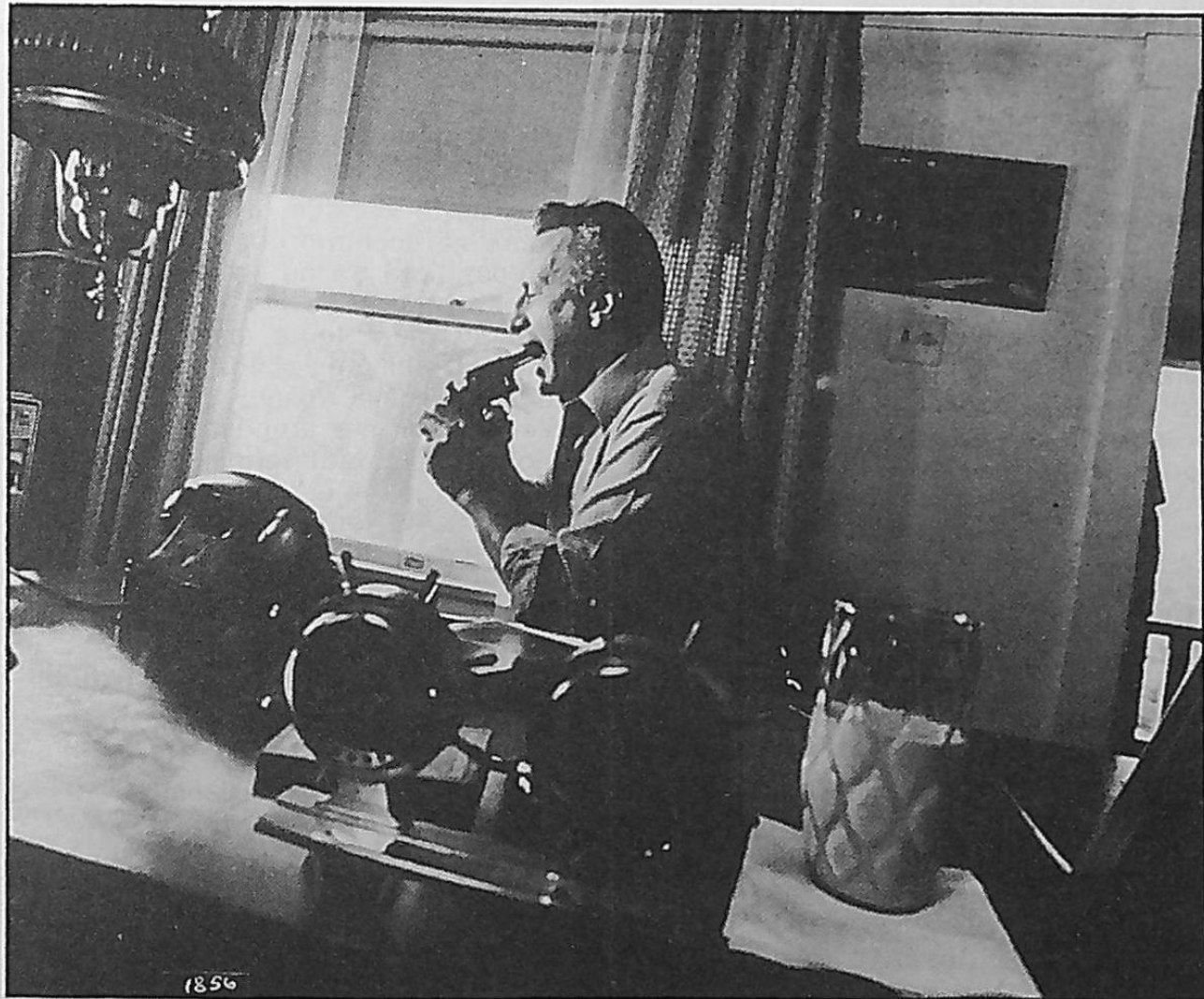
So this is New York n'est pas un film RKO ?

Non, c'est une production indépendante, j'ai été prêté par le studio. C'était une comédie très en avance pour l'époque, et nous pensions que c'était très drôle. Tout le monde n'était pas de notre avis ! Nous avions voulu faire une fin très réaliste, très honnête, mais nous avons été obligé de retourner une fin plus heureuse, et, bien entendu, ça n'a pas aidé le film ; on aurait dû garder l'autre fin... Ça ne l'a pas fait mieux marcher, et il aurait été meilleur. Quand on le revoit aujourd'hui, ça semble très en avance sur son



Les Vikings (1958)

George C. Scott dans The New Centurions (1972).



temps. Stanley Kramer, le producteur de *So this is New York*, voulait que je rejoigne sa compagnie, mais RKO n'a pas voulu arrêter mon contrat. Si j'avais pu me libérer, ma carrière aurait pris un tour différent, je crois que j'aurais fait des progrès plus rapides et plus grands.

Et Bodyguard ? C'est un policier, bien sûr ?

Oui, c'est un thriller. Ensuite, j'ai fait *the Clay Pigeon*, qui a été écrit par Carl Foreman. Ça m'a permis d'acquérir pas mal d'habileté dans le genre série B. Je savais tourner vite, sans problèmes de plan de travail, sans imagination particulière, mais c'était mécanique et efficace. Un plan large, deux plans rapprochés, un gros plan de temps en temps, et voilà !

Un soir, je suis allé voir *the Clay Pigeon* avec Carl Foreman. J'étais assez content d'y aller mais, pendant la projection, j'ai eu l'affreuse impression que je régressais. Je devenais plus efficace, mais je perdais petit à petit toute mon originalité. Je me demandais si j'allais continuer toute ma vie à faire des films aussi mécaniques, et je suis rentré chez moi complètement déprimé. Je ne suis pas sorti pendant quinze jours ; c'est un des plus mauvais souvenirs de ma vie.

Pourtant, les gens de la RKO étaient très contents, mais moi, je savais ce qui n'allait pas, et j'ai pris la décision de ne plus jamais faire un film que je n'avais pas vraiment envie de faire, et de ne plus tourner que comme je le voulais. C'est le vrai tournant de ma carrière. Et quand j'ai fait *Trapped*, je l'ai fait différemment de tous les films qui l'avaient précédé.

A partir de *Trapped*, ça commence à ressembler à mon travail.

Trapped commence votre vraie carrière (2) ?

Je savais exactement ce que je voulais faire. J'avais un chef opérateur très lent, mais excellent. Il ne me disait jamais non. Ça lui prenait parfois la moitié de la journée pour faire un seul plan, mais il le faisait. Le producteur devenait fou, mais ça m'était égal. Le résultat ressemble

typiquement, pour la première fois, à ce que je voulais faire.

Et Armored Car Robbery ?

J'aimais bien le scénario. Je me suis surtout servi de ce film pour perfectionner mon nouveau style, c'est tout. Mon film suivant pour RKO, *the Narrow Margin*, marque l'apogée de mon nouveau style. *The Narrow Margin* a marqué un nouveau tournant dans ma carrière. Il m'a sorti définitivement des films B. C'était pourtant un film tourné en treize jours, mais j'avais vraiment perfectionné mon style. Copie comprise, c'est un film qui a coûté 188 000 dollars. C'était un meilleur film que celui que vous avez dû voir, parce qu'il y a eu quelques changements apportés au montage.

Nous avons vu une version de 70 minutes.

C'était plus long que ça. Techniquement, c'était assez nouveau. J'ai fait beaucoup de plans à la main, ce qui n'était pas du tout courant à l'époque. C'était imaginatif, insolite, ça avait le tempo de Preston Sturges, un dialogue très aigu, ça fonctionnait, je devenais un vrai metteur en scène.

Avez-vous travaillé au scénario ?

A cette époque, je travaillais toujours au scénario dès le début de la préparation. Ça ne se faisait pas tellement, mais j'avais de la chance. Pratiquement toute ma carrière, j'ai travaillé sur mes scénarios depuis le début. Même quand, ces dernières années, on me proposait des scénarios entièrement terminés, je les ai repris et je les ai fait réécrire. Mais je n'ai pas eu récemment, sauf pour le film que je suis en train de préparer, l'occasion de travailler sur des scénarios depuis le début, en partant du roman par exemple. Mais c'est ce que j'ai la chance de faire actuellement.

The Narrow Margin est votre dernier film pour RKO. Mais vous avez travaillé sans être crédité sur His Kind of Woman ?

The Narrow Margin est bien mon dernier film pour RKO, mais il ne terminait pas mon contrat. *His Kind of*

Woman, c'est une histoire assez compliquée. John Farrow avait terminé le film, avec Robert Mitchum, Jane Russell, et Vincent Price. Le dernier jour de tournage, il était parti. Howard Hughes, « propriétaire » de la RKO à l'époque, vient au studio et voit **the Narrow Margin**. Il l'a adoré, et il a voulu que je le refasse avec Jane Russell et Robert Mitchum. C'est une idée qui me faisait mourir, mais il a bloqué assez longtemps la sortie du film. Il tenait sérieusement à son idée. Je devais encore un film à RKO, mais je ne voulais surtout pas faire n'importe quel petit navet qu'on me proposait, je ne voulais pas revenir en arrière. Je me suis fait suspendre mon contrat. Je n'étais pas payé, et je ne pouvais pas travailler pour quelqu'un d'autre. Et j'avais une femme et des enfants...

Un représentant d'Howard Hughes m'a contacté pour me dire que Hughes, qui admirait beaucoup **the Narrow Margin**, avait un service à me demander : en échange de ce service, je serais libéré de mon contrat. Je voulais rejoindre Stanley Kramer à la Columbia, et j'ai accepté.

Il s'agissait de donner plus d'action à la dernière moitié de la dernière bobine de **His Kind of Woman** ! J'avais un scénariste et dix jours de tournage pour refaire des scènes qui se passent sur un yacht. En échange, je serais libre d'aller faire **the Happy Time**, que je mourrais d'envie de tourner, pour la Columbia. Hughes proposait également de me payer toute la période où mon contrat avait été suspendu.

Ce fut le début d'une expérience passablement curieuse. Cette affaire dura huit mois. Les huit dernières bobines de ce film sont de moi, et j'ai dû retourner d'autres scènes à l'intérieur du film (3). J'ai tout refait trois fois. Je travaillais avec Hughes à peu près tous les jours. C'était une situation assez comique. Le décor était construit. C'était une cabine de Yacht, avec le poste de pilotage. Il fallait partir de là. Mais comme il fallait plus d'action, il a fallu construire une partie du pont. C'était très bien, mais on s'est demandé pourquoi, de là, Mitchum ne sauterait pas dans un canot de sauvetage, etc...

A la fin, naturellement, on a construit le yacht en entier. Le décor

devenait de plus en plus grand. On a été obligé d'appeler des déménageurs pour tirer le décor au milieu du plateau, on a installé un réservoir... Plus l'action s'élargissait, plus il fallait un grand décor.

His Kind of Woman a-t-il été un succès ?

Il a perdu exactement le montant de l'argent qui a été dépensé pour l'améliorer. Il aurait mieux valu le sortir tel qu'il était. C'est une histoire stupide. Robert Mitchum a fait une party pour célébrer sa première année de tournage sur ce film, et Vincent Price s'est fait une fortune : on le payait à la journée, et il est resté un an sur le film ! Le plus drôle, c'est que personne n'était en contact avec Hughes, à part moi. Il me téléphonait, ou je savais comment le joindre, mais le studio ne le pouvait pas ! S'il y avait une décision à prendre, Hughes s'arrangeait pour la leur faire connaître, mais personne du studio ne pouvait le joindre, lui. Alors je venais et je disais : « *Howard voudrait que l'on fasse telle ou telle modification au décor, que l'on construise telle et telle chose* », et ils ne savaient pas si c'était vrai ou non, mais ils avaient peur. Je pouvais faire absolument ce que je voulais, tellement ils avaient la trouille.

On a l'impression qu'à cette époque la RKO perdait systématiquement de l'argent ?

A cette époque, la RKO ne faisait pratiquement plus de films. J'étais l'un des seuls à travailler.

Est-ce que Hughes venait au studio ?

On raconte qu'il est venu une nuit, avec un groupe de collaborateurs, qu'il a fait le tour des bâtiments et qu'il a dit une seule chose : « *Peignez-moi tout ça* » !

(Suite dans notre prochain numéro)

(1) Dans la filmographie de Fleischer. **Design for Death** est situé est situé en 1948.

(2) c'est théoriquement **Follow me quietly** qui succède à **The Clay Pigeon** dans la filmographie.

(3) La durée définitive de **His Kind of Woman** est de 120 minutes.

PRENEZ NOTE

AVRIL

Du 1^{er} au 8 avril - VII Rencontres cinématographiques d'Epinay/s/Seine à la Maison des Jeunes et de la Culture d'Orgemont. Films de court-métrage. Rens. Centre des Platrières, rue de la Tête St Médard - 93800 Epina-y/s/Seine, tél. 822.41.40.

Du 31 mars au 3 avril - Au Théâtre Jean Vilar de Suresnes, 1^{re} Journées Internationales du jeune cinéma. Durant quatre jours, présentation de films inédits allemands, australiens et français. Rens. Th. Jean Vilar, Place Stalingrad - 92150 Suresnes, tél. 722.38.80.

1^{re} semaine d'avril - Filmex à Los Angeles.

Du 1^{er} au 17 avril - Une rencontre autour du cinéma italien à Marseille. Un film chaque jour, débats, conférences, présence de nombreuses personnalités. Programme : Cinéma Breteuil, 120, bd Notre-Dame - 13006 Marseille, tél. 37.75.89.

Du 2 au 8 avril - 2^e Rencontres pour un cinéma différent à Creil. Projections et débats sur le thème « Enfance et cinéma ». Dans le cadre de ces Rencontres aura lieu un stage de cinéma direct. Rens. J. Faure, Direction de la Jeunesse et des Sports, Tour Perret - 80039 Amiens Cédex, tél. (22) 91.88.86.

les 4 et 5 avril - « Hommage à Louis Daquin », avec présentation de deux films : « les Frères Bouquiquant » et « le Point du jour », à la Maison de la Culture de Rennes, 1, rue St Hélier - 35000 Rennes, tél. (99) 79.26.26.

Du 6 au 10 avril - Carrefour du policier : action et aventures à Royan, films internationaux inédits et sélection de classiques du genre sous l'égide de la Fondation Philip Morris pour le cinéma. Con-

cours de manuscrits de romans policiers doté de prix. Rens. F. Torrent, Palais des Congrès BP 102 - 17201 Royan Cedex, tél. (46) 05.70.34.

Du 7 au 12 avril - Stage IFACC 1^{er} degré - animateurs et projectionnistes. Rens. FFCC, 6, rue Ordener - 75018 Paris, tél. 206.96.16.

Du 7 au 15 avril - Confrontations « Le cinéma des surréalistes » à Perpignan. Rens. Palais des Congrès - 66000 Perpignan, tél. (68) 61.33.54.

Du 11 au 18 avril - à Valence. Cinéma et Histoire : « La Belle époque » une drôle de paix ». Rens. Centre Culturel, 7, rue des Sœurs Grises - 26000 Valence, tél. (75) 43.42.33.

Les 13, 14 et 15 avril - Festival audio-visuel de Lussas, Ardèche. Rens. Association Le Blayou - 07170 Lussas.

Du 17 au 20 avril - Cinéma et Action de la MJC Gerland de Lyon présente des films, expositions et débats sur la Situation Politique dans les DOM-TOM. Rens. MJC Gerland, Place Jean Jaurès - 69 Lyon, tél. 72.72.86.

Du 17 au 24 avril - Le Centre Culturel de Toulouse propose à raison de deux séances par jour, une « Rétrospective du Cinéma Burlesque Américain », avec : Mac Sennett, Jerry Lewis, Charlie Chaplin, Buster Keaton, Les Marx Brothers, Harry Langdon, WC Fields, etc. Rens. Colette Gérard, 24, rue Croix Baragnon - 31000 Toulouse, tél. (61) 52.07.29.

Du 19 avril au 2 mai - II^e Festival International du film sur l'Ecologie et l'Environnement de Montpellier. De nombreux inédits en provenance de plusieurs pays (Finlande, Autriche, Yougoslavie, USA, Canada, Australie...) Des personnalités de la profession cinématographique et de la politique sont attendues. Débats et conférences. Rens. Cinéma « Le Club », 5, av. du Dr Pezet - 34100 Montpellier, tél. (67) 63.49.93.

Du 19 au 22 avril - Le Théâtre de Bezons présente « Un hommage à Jean Renoir » comprenant huit films avec débats et une exposition réali-

sée par la FFCC. Programme, Th. de Bezons, 162, rue Maurice Berteaux - 95870 Bezons, tél. 982.20.88.

Du 22 au 27 avril - Le Pictures'Bazar, festival de cinéma organisé par un groupe d'étudiants d'HEC présente une sélection de courts et longs métrages tendant à refléter les courants principaux du jeune cinéma français. Il aura lieu sur le Campus d'HEC, 1, rue de la Libération - 78350 Jouy en Josas. Rens. 956.43.62.

Du 23 au 28 avril - 25^e Festival d'Oberhausen (courts métrages). Rens. Bureau du Festival, Grillostrabe 34 - D 4200 Oberhausen 1.

Du 23 avril au 2 mai - Stage IFACC (réalisation-montage). Rens. FFCC, 6, rue Ordener - 75018 Paris, tél. 206.96.16.

Du 27 au 29 avril - 4^e Festival International du film de Montbrisson, super-8. Six catégories : à la rencontre des hommes, genre, animation, scénario, reportage, documentaire. Rens. Centre d'Animation des Pénitents, Place des Pénitents - 42600 Montbrisson, tél. (77) 58.33.40.

Du 27 avril au 1^{er} mai - 3^e Journées cinématographiques de Bandol, au Casino Municipal. Sélection de films français et étrangers. Animation assurée par un rédacteur de *Cinéma 79*, Frantz Gevaudan. Rens. OMCAL, Mairie de Bandol - Bandol, tél. (94) 29.40.20.

Du 28 au 30 avril - Rencontres de Digne : « Cinéma différent ». Rens. Pierre Queyrel, 15, rue des Bonnettes - 04 Digne, tél. (92) 31.11.24.

MAI

Du 10 au 24 mai - Festival de Cannes. Rens. Bureau du Festival, 71, rue du Fg St Honoré - 75008 Paris, tél. 266.92.20.

Du 14 au 19 mai - Stage réalisation-montage Super-8. Rens. TEC, 92, rue Jean-Pierre Timbaud - 75020 Paris, tél. 355.48.00.

Du 24 au 27 mai - 2^e Festival de Colmar « Jeune Cinéma » et « Cinéma et fétichisme ». Rens. daniel Uhmman, 17, rue JP Werkerlm - 68000 Colmar.



**TOUTES
REFLEXIONS
FAITES**

La part du cinéma

par Jean-Pierre Le Pavec

Les nouveaux monstres

par Jonathan Farren

Cette sacrée bourgeoise

par Mireille Amiel

A propos de :

- *Fidélío, Lulu, l'Etoile du Nord*
- *L'invasion des profanateurs
les monstres sont toujours vivants*
- *Louis Malle par Louis Malle*

MUSIQUE
THEATRE
CINEMA

La part du cinéma

par Jean-Pierre Le Pavec

*« Les yeux levés vers le ciel
ou vers le troisième balcon ? »
John Vickers et Gundula Janovitz dans Fidélio.*

Trois spectacles actuellement présentés à Paris se mêlent dans la mémoire, pour interroger le goût du cinéma, et la part qu'il occupe maintenant dans n'importe quelle représentation. Car aux trois exemples étudiés on pourrait ajouter d'autres spectacles du groupe TSE, d'autres mises en scène de Chéreau, sans compter le théâtre de Georges Lavaudant qui en est tout entier imprégné comme l'ont prouvé « Palazzo Mentale » et « Puntilla et son valet Matti ».

Il faut aussi rappeler le succès de deux comédiennes, Ingrid Caven et Anna Pruenal, qui dans leur spectacle de cabaret, appelaient à la rescousse des images des années vingt, et se défendaient, tout en étant fasciné par, de convoquer « L'Ange bleu ».

Présent le cinéma l'est donc, et dans le film d'opéra de Pierre Jourdan *Fidélio*, et dans la version de Patrice Chéreau du « Lulu » de Berg et dans « L'étoile du Nord » du groupe TSE.

Il est intéressant de démêler cette présence, de voir comment elle joue aujourd'hui sur des modes de représentation antérieurs à elle. Comment en fait le goût du cinéma pervertit et enrichit ce qu'il touche.

Le *Fidélio* de Pierre Jourdan semble le plus clair à l'abord. C'est un film, tourné en marge du Festival d'Orange 1977. Le cinéma est donc



affirmé d'emblée comme un moyen de reproduction d'une œuvre.

Les retransmissions télévisées, comme les films de Lieberman, Ponnelle et Bergman ont aidé à se développer le goût du public pour l'opéra filmé. Ce n'est pas pour autant que l'approche cinématographique de l'opéra, le parti-pris par rapport au théâtre chanté ait fait beaucoup de progrès depuis quelques années. C'est toujours la valse hésitation et le film de Pierre Jourdan en est un nouveau témoignage.

L'opéra est conçu, et celui de Beethoven comme les autres, pour une représentation frontale. Il y a la caisse du théâtre où évoluent les acteurs, la caisse où se trouve l'orchestre (la fosse) et la caisse où est le public : la salle. Tout ceci passe par un seul axe qui va de l'œil du spectateur au mur du fond de scène. Tout se déroule suivant cette ligne, sur laquelle même le chef d'orchestre vient parfois accrédi-ter. Il dirige en regardant les chanteurs. Il salue le public en regardant la salle, et par un simple demi-tour en pivotant sur lui-même, définit magnifiquement cet axe relationnel.

Filmer un opéra introduit une fabuleuse perversion. Tout d'abord parce que souvent l'axe devient multiple. Ce n'est plus un œil mais plusieurs yeux qui sont à des places différentes dans la salle : plusieurs caméras et donc plusieurs angles ; il y a là une révolution plus grande encore que celle du gros plan, que le spectateur dans la salle peut à la rigueur obtenir avec des jumelles.

Les chanteurs à l'opéra sont quasiment toujours de face, d'une part parce qu'ils doivent toujours suivre du coin de l'œil le chef d'orchestre d'autre part parce qu'ils savent que si le public les voit de face il les entendra mieux. Ils respectent donc l'axe.

Pierre Jourdan dans *Fidélío* mêle plusieurs techniques et plusieurs parti-pris et c'est, sans doute involontairement, deux heures de leçon sur ce que sont l'opéra et le cinéma.

Au premier acte le décor est délimité. Il s'agit du plateau et des décors d'Orange, les chanteurs s'adressant à un public imaginaire. Mais, première incongruité, la caméra est sur scène, et évolue avec eux. C'est donc un corps tout particulièrement voyeur qui se permet de les espionner, de les filmer de profil alors qu'eux imperturbablement continuent de s'adresser à une tierce personne : la salle.

C'est là un décalage savoureux qui dénie toute crédibilité à l'action se déroulant sur scène : au livret. Quand il s'agit pour *Fidélío* du thème de l'amour triomphant de la tyrannie, cette négation par un changement d'axe vaut toute analyse historique. Les acteurs ne sont plus alors des personnages, ils ne sont plus que des vedettes de l'art lyrique lors d'un concert fameux, ce que Pierre Jourdan confirme, en les alignant, lors des trios ou quatuors, la caméra les filmant légèrement de biais s'adressant toujours à un tiers.

Cette intrusion de la caméra dans le corps de l'opéra en train de se dérouler, fait de la première partie du film un reportage sur un événement dont l'objet finalement importe peu.

C'est un choix qu'il aurait fallu mener à son terme, poursuivre jusqu'au bout.

Malheureusement Pierre Jourdan a voulu respecter et illustrer les idées de Beethoven sur la liberté. Il a donc choisi, par la suite, non plus de s'intéresser à la représentation d'opéra, mais à ce qu'elle dit. Il va donc tenter de recréer la fiction propre du livret. De rendre crédible l'histoire de *Fidélío* et de Florestan comme s'il s'agissait de deux acteurs de cinéma, disant leur texte face à la caméra.

En ce qui le concerne, l'opéra, lui, se poursuit. Il y a donc Pierre Jourdan filmant en gros plan des acteurs, en tournant autour, en descendant les marches du théâtre d'Orange, caméra à la main, comme s'il s'agissait de l'œil du public descendant les souterrains qui mènent à la prison où se trouve Florestan. C'est là une mise en scène qui nie ce que les personnages continuent à faire : c'est-à-dire à chanter, à traduire des sentiments par la musique et par les gestes, sur une scène et non pas à jouer la situation comme s'il s'agissait d'une fiction cinématographique.

L'évacuation de l'axe scène-public trahit dans cette deuxième partie tout ce que l'opéra peut avoir de grotesque quand il se donne comme une vie possible. La crédibilité est à l'antipode du théâtre d'opéra. Et les meilleurs acteurs sur une scène d'opéra sont ceux qui comme Jon Vickers, surjouent leur rôle et les situations.

Le ridicule atteint son comble lorsque la scène de la libération des prisonniers est filmée par une caméra folle au milieu des choristes, et qui semble beaucoup plus ivre de sa liberté que ceux-ci de la leur.

Pour terminer sur une note brechtienne, Pierre Jourdan fait interpréter le final de *Fidélío* par toute la troupe en tenue de ville, lors d'une répétition en plein soleil. Sans doute pour indiquer, remords tardif, qu'il ne faut pas confondre, que tout ce qui précédait n'était, ni la vie réelle, ni du cinéma mais bien une représentation d'opéra.

Encore un mot pour évoquer ce patchwork, l'ouverture de l'opéra, est illustrée par une admirable séquence du Bonaparte d'Abel Gance. Là au moins l'image parle clair.

Le cas de « Lulu » de Berg par Patrice Chéreau est bien différent puisqu'il ne s'agit, pour le moment, que d'une représentation sur la scène de l'opéra de Paris. Il sera d'ailleurs intéressant de confronter avec la retransmission que la télévision va réaliser.

« Lulu » est un opéra, le cinéma n'agit donc pas comme moyen de spectacle. Il est tout de même présent à plus d'un titre. Tout d'abord parce que le film de Pabst existe, qu'il est présent dans de nombreuses mémoires dont sans doute celle de Chéreau par ailleurs cinéphile et cinéaste. Il fallait en tenir compte et Chéreau l'a fait de la meilleure manière qui soit : en l'évacuant totalement de sa mise en scène.

Mise à part une perruque noire à certains moments qui fait ressurgir le souvenir de Louise Brooks, rien qui ne fasse penser à l'expressionnisme et à tous ses codes. Le décor,

les lumières, le jeu des acteurs/chanteurs jouent même contre la tradition expressionniste.

La musique d'Alban Berg (composée de 1929 à 1934) fait appel à toutes les brisures possibles, la ligne mélodique est torturée, les contrastes de couleurs sont violents, les ruptures constantes. Les formes mêmes de cette musique, renvoient à l'esthétisme de l'époque, dans la peinture, comme dans le cinéma, fait de l'extériorisation de cassures.

Chéreau prend le contre-pied. Avec le décorateur Péduzzi il fabrique un cadre lisse, fait de lignes et de courbes monumentales, qui parlent plus de l'architecture mussolinienne ou stalinienne que du décor expressionniste. Les éclairages sont de grands jets de lumière tombant des cintres, beaucoup plus tranchants qu'ambigus. Quant à la direction d'acteurs, la souplesse, le rythme, l'agilité remarquables pour des chanteurs devant faire un effort physique important, se situent loin de l'exagération, du typage caractéristique du Schauspiel.

La réalisation de Chéreau fait penser à un grand décor hollywoodien, un immense plateau de cinéma, éclairé au couteau, et dans lequel se cognent des acteurs prisonniers. Là sans doute est l'essentiel. Chéreau ne respecte pas le statisme habituel de l'opéra. Les acteurs évoluent, chantent comme si la scène avait quatre faces ouvertes sur le public. Il y a là une transgression de l'axe qui provoque un « échauffement de l'image », une énergie supplémentaire comme celle d'électrons se heurtant les uns aux autres. Cette redécouverte de la mobilité, du sens de l'espace, comme si tout était filmé à la grue, doit sans doute beaucoup au cinéma.

« L'Etoile du Nord » par le groupe T.S.E. joue sur un tout autre registre. L'espace est clos comme dans les films où l'affrontement psychologique est intense. L'action se situe dans un compartiment de train. Le spectateur y pénètre par un artifice technique magnifique : l'imitation (au théâtre, sur une scène) d'un travelling avant prenant le train dans sa vitesse et se terminant dans le compartiment en franchissant la vitre du wagon. La référence est donnée ; tout le travail du TSE de « Luxe » à « Comédie policière » et à « 24 heures » joue sur l'image. Sur l'image du spectacle.

Peu importe à la limite le texte, qui n'est pas ici d'un grand intérêt. Ce qui travaille c'est l'illusion. Le décor en trompe l'œil, avec un axe parcourant la scène en diagonale. Les situations qui sont fausses, par rapport, bien sûr, à la réalité, mais aussi par rapport à la logique du récit.

Ce qui semble le temps présent, n'est qu'une répétition générale de ce qui va se dérouler. Les personnages n'ont pas d'existence, ils ne sont que travestis. La femme fatale n'est qu'un typage, et le traître est un traître de théâtre. Ce qui importe c'est que ne s'installe aucune certitude, et c'est en cela, plus sans doute que par les références ponctuelles de situations, que ce travail du T.S.E. est hitchcockien. Comme dans les films du maître, « l'Etoile du Nord » est basée sur le faux-semblant, et les certitudes qui basculent. Cette insécurité, cette difficulté du

rapport à ce qui se passe sur scène, c'est le lien même du théâtre et du cinéma.

Que le cinéma investisse des types de spectacles aussi différents que les trois cités ci-dessus, est intéressant mais ne va pas sans dangers. C'est que sorti dans sa boîte habituelle, il est encore plus repérable, sa nature en devient peut-être plus facile à pointer. Il faut donc qu'il soit travaillé soit avec humilité soit avec irrévérence. Il s'accommode mal en tout cas de la familiarité de ceux qui ne l'interrogent plus, pensant peut-être trop bien le connaître. Pour manipuler un signe il faut d'abord le désigner et le questionner.

JPLP

FIDELIO — Film de Pierre Jourdan sur l'Opéra de Beethoven. France, 1979. Production : Sunchild - FR3 - Radio France OCAV. Distribution : Gaumont. Orchestre philharmonique d'Israël et chœurs New Philharmonia de Londres. Direction Zubin Menta. Interprétation : Gundula Janowitz (Léonore - Fidéllo) Jon Vickers (Florestan) Théo Adam (Pizarro) William Wildermann (Rocco) Stella Richmond (Marcelline) Misha Raitzin (Jaquino).

LULU — Opéra de Alban Berg, d'après l'œuvre de Franck Wedekind. Mise en scène de Patrice Chéreau. Décors de Richard Peduzzi. Chœur et Orchestre du Théâtre National de l'Opéra de Paris. Direction : Pierre Boulez. Avec Teresa Stratas (Lulu), Yvonne Minton, Frank Mazura, Helmut Pampuch, Kenneth Riegel, Robert Tear, Jules Bastin.

L'ETOILE DU NORD — Pièce de théâtre de Geneviève Serreau par le groupe TSE. Mise en scène Alfredo Rodriguez Arias. Musique Carlos d'Alessio et Miguel Angel Rondano. Avec Marilu Marini, Facundo Bo, Larry Hager, Jérôme Nicollin, Alain Salomon, Michèle Loubert, Jacques Jollivet, Horacio Pedrazzini (Théâtre Montparnasse).

ERRATA

Dans notre précédent numéro, page 40, l'éditeur Pierre Lherminier est qualifié, en intertitre de « plus politique ». Il fallait évidemment lire « le plus productif ». Nos lecteurs avaient heureusement rectifié d'eux-mêmes.

PETITES ANNONCES

Vends Collection *Cinéma* 54... 74 (n° 1 à 185) dont 12 volumes reliés. + 50 numéros *Avant-Scène Cinéma* + diverses revues (*Ecran, Image et Son Cinématographe*). (Etat neuf). J. HUBERT. 122, Av. du General Leclerc 75014 Paris.

« Louis Malle par Louis Malle »

ou un dangereux symbole de l'ordre bourgeois

par Mireille Amiel

La plus évidente des qualités de la bourgeoisie c'est l'impudeur. Elle a l'impudeur de la mort. Elle est à l'aise partout. Plus surnoisement existe aussi, chez une certaine catégorie de bourgeois, une qualité d'innocence la plus dangereuse de toutes, celle, par exemple, qui permet à Marcel Dassault d'écrire des discours, de faire des films, de publier des communiqués de presse.

Impudique et innocent le livre Louis Malle par Louis Malle l'est ; c'est même un des sommets du genre.

Première page de couverture : le nom répété deux fois dévore la page, prétentieux, outreconfiant, immédiatement démenti par la très petite silhouette découpée de l'auteur (elle remplace le « A » de Malle) tel que ne le changent pas ses quarante sept ans : t-shirt et jeans, au cou un foulard négligemment noué, mais aussi posomètre et chronomètre, la timidité et le professionnalisme, englobés de simplicité ; voilà l'image que l'auteur rêve d'avoir et de donner de lui-même.

En bas de page, beaucoup plus petits deux noms. Si l'on comprend le sens du premier (Éditions de l'Athanaor) on s'interrogera vainement sur le sens du deuxième : qui est Jacques Mallecot ? (ni auteur, ni journaliste, ni maître d'œuvre, puisque la page 159 nous renseigne sur un certain Jean-Luc Maxence « pour le compte et le plaisir » de qui le livre a été achevé d'imprimer...).

Au dos, un texte publicitaire, comme on les fait tous, qui contient entre autres perles : « Pour la première fois le voyageur de l'Inde Fantôme accepte de se confier et d'ouvrir ses tiroirs peuplés de textes inédits, de notes de voyages, de photos insolites de vie. » Une mine pour une explication de texte !

« Pour la première fois » : si on excepte le Malle de Chapier chez Seghers. « Voyageur de l'Inde Fantôme », voilà la mise en apposition, la caractéristique maximale de l'auteur. A vrai dire, quarante neuf pages du livre sont extraites des carnets de voyage de Louis Malle ou des Commentaires de ses films sur l'Inde : un total et définitif manque de réflexion, d'originalité et de profondeur préside à ce reportage fait par quelqu'un qui, par ailleurs, dit de lui-même (page 102) « Le journalisme, décidément, n'est pas mon truc. »

Textes inédits. Entendre par là : soixante douze pages d'auto-justification complaisante sur lesquelles nous reviendrons, suivies de la liste de tous les films non-tournés (22) et des films réels (24) ; une bibliographie de huit pages qui recense le moindre article laudatif, la moindre polémique gratifiante, mais exclue toute vraie critique ; trois pages de discussion avec Susan Sontag à propos de *Black Moon* (pourquoi pas ?) et neuf pages rapportées d'un voyage fait du temps de l'OAS pour le compte de Paris-Match, dont on s'aperçoit avec stupeur que Louis Malle a compris qu'il n'était pas communiste ; mais doute encore s'il est contestataire...

Les photos sont surtout insolites par leur format (il y en a jusqu'à huit dans des pages de 13 x 20). On y devine Louis Malle dans ses passe-temps favoris, en réalisateur, bien sûr, mais aussi en play-boy à Deauville, en coureur cycliste et en « manifestant ».

Un livre, donc, fait de pièces et de morceaux, qui ne dément pas un seul instant l'outrecuidance et l'ambiguïté de la couverture.

Le doute, la peur, la remise en question sont des composantes caractérielles si peu compatibles avec la bourgeoisie que Louis Malle ne les a jamais rencontrés. Il n'est pas question de lui en vouloir personnellement ; à la limite il y a une cohérence réconfortante entre la façon dont se présente l'auteur et les films qu'il fait. On l'étonnerait beaucoup en lui disant cela, et si ces lignes lui sont montrées il prendra pour de la hargne ou de l'imbecillité ce qui n'est que la reconnaissance aussi instinctive que profonde d'un ordre à détruire.

Certes Louis Malle, héritier de je ne sais quelle richissime famille, dit en avoir souffert, et on peut le croire. Certes il a passé sa vie en ruptures et en recherches, mais quelles ruptures et quelles recherches ? Il s'est transporté avec son ordre, son confort, l'inépuisable sécurité de sa caste partout, dans les pays les plus lointains comme dans les sujets les plus épineux. Pour déranger, il faudrait oser « se déranger ». A la page trente neuf de son livre, à propos de *Humain trop humain* il fait lui-même la démonstration par l'absurde de sa totale incapacité en ce domaine.

Le livre est comme une apothéose. Ce n'est pas (cette totale absence de construction) une désinvolture venue du refus de se prendre au sérieux, mais les résurgences de l'habitude de ne se mettre en frais pour personne, tant on est sûr de soi, et de sa valeur marchande. Un bien petit livre, un assez petit auteur, un dangereux symbole de l'ordre bourgeois.

**SUR DEUX FILMS
FANTASTIQUES**

Troublez - nous ce soir

par Jonathan Farren

**L'Invasion des profanateurs
de sépulture,
de Philip Kaufman**

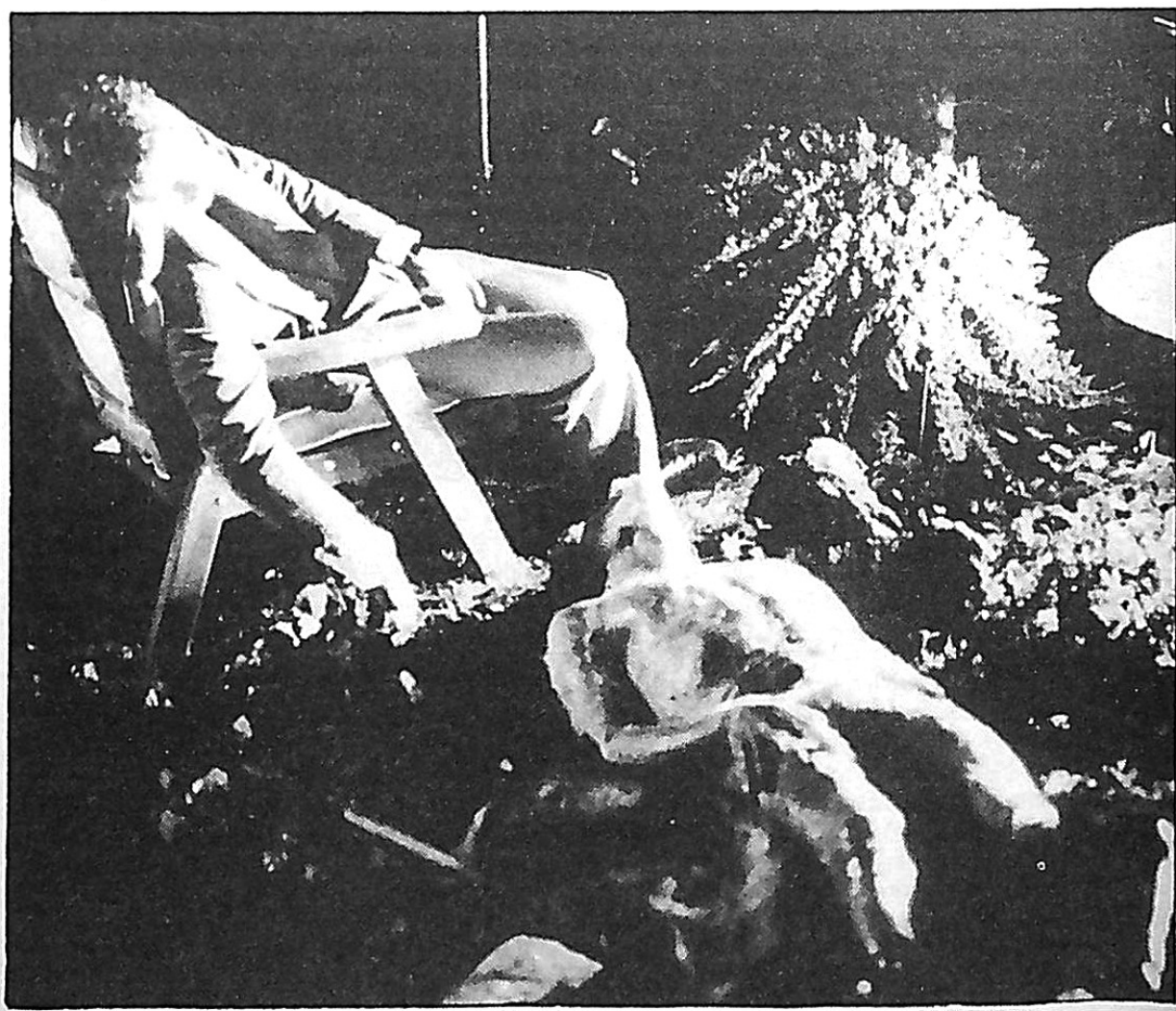
C'est le nouveau jeu de 1979. Il fera notre joie. Quels seront les classiques du cinéma fantastique retapés au goût du jour, et selon les normes de la nouvelle clientèle ?

Sur les écrans de la ville s'étalent désormais des monstres qu'en d'autres temps on voyait se faufiler subrepticement. A signaler, au rayon pièces détachées : quatre nouvelles moutures de Dracula (dont l'une contrefaite par Ken Russell), une nouvelle version de Cat People signée Roger Vadim.

Est-ce possible ? Ça l'est, hélas ! Il est donc temps de s'interroger sur la recrudescence du remake. Trop souvent, on refoule sec, par les temps qui courent, et le cinéaste et le public aiment à se perdre, volontairement, dans la galerie des ressemblances.

L'art du remake est celui de faire croire ; il est fondé sur la dissimulation. Le spectacle devenant lui-même spectacle, le cinéma joue dès lors à ce jeu de miroirs qu'est la ressemblance feinte, dans un jeu de perspectives illimitées, comme ces plafonds peints en trompe l'œil, ou ces décors d'autrefois représentant des décors qui s'ouvraient sur d'autres décors, donnant ainsi l'illusion de perspectives sans fin.

C'est, peut-être, la première fois où le cinéma se mire aussi complètement en lui-même, se citant et se moquant à perte de vue, comme si le temps de l'imagination était passé, comme si le 7^e art n'avait plus qu'à ressasser si possible avec talent, ses chefs d'œuvres



d'autrefois, comme si dans les temps futurs nous n'aurions plus droit à la notion même de chef-d'œuvre, mais à seulement celle de contrefaçon.

Tristes tropiques. Cette recrudescence du remake permet, non seulement de tendre des perches au public, mais aussi de jouer sur l'acquis, sur le talent des autres. Nosferatu façon Herzog ressemble trop à un alibi : il montre ce qui reste quand on désosse un chef-d'œuvre, c'est-à-dire quand on le prive de sa colonne vertébrale, et qu'on met ses différents éléments en quelque sorte à plat.

Le remake, ce peut-être aussi le meilleur moyen de conserver la trace des êtres d'antan, d'emmitoufler notre mémoire. Ce ne serait donc pas un hasard si l'on assiste à sa recrudescence.

Les histoires que les classiques proposaient sont toujours actuelles dans la mesure où elles participent d'un double mouvement d'érosion et d'engloutissement du paysage social. On sait bien que la force récurrente du cinéma fantastique réside dans la suprématie imperceptible mais irréversible des personnages sur le décor social. Le règne du Moi, Je. Le temps des divinités défigurées.

Rien d'étonnant dans ces conditions à ce que le cinéma fantastique ait à voir avec les mythes. Le mythe est, on le devine de nos jours, le mensonge qu'une société s'est faite d'elle-même, à elle-même. Il suppose pour son élaboration la connivence du plus grand nombre.

Ne faut-il donc pas s'étonner, par exemple, si Philip Kaufman nous fait entrer à sa suite dans le mythe forgé dans les fifties, à savoir celui des êtres humains dépossédés, écorchés ?

A la différence de Herzog, le réalisateur de *L'Invasion des profanateurs* ne cherche nullement à se travestir en huissier relevant scrupuleusement tout ce qui établit la richesse du film de Don Siegel. Bien entendu, passe dans ce film le souffle de l'ancienne poésie, comme si des images revenaient en refrain, mais la chose vue éclate sous un autre jour.

L'Invasion des profanateurs passe au registre supérieur en jouant sur les apparences, mais à l'intérieur du mythe. Aussi n'en vient-il pas à banaliser le message de l'original, à savoir le péril communiste, cette peur de l'autre, qui fut, on le sait, l'une des dominantes de la première moitié des fifties.

Philip Kaufman évite de nous donner des clés ; à peine peut-on discerner une volonté écologique de mettre en question la prétention démiurgique de la science. Il y aurait, plutôt, dans ce film, les réflexions du cinéaste, et du scénariste W.D. Richter (dont on entendra sans aucun doute reparler) sur la matière brute (le livre célèbre de Jack Finney) qui nous offrent les règles du jeu, mais qui nous convient en même temps à tourner sans fin dans le labyrinthe, jeu de l'oie de l'identification.

On entre dès lors dans le domaine du vertige et des sens abusés. Ce qui est très fort dans ce remake, c'est non seulement une certaine idée

du territoire aux frontières soigneusement délimitées où l'on y découvre un certain nombre de signes annonciateurs et funestes, mais aussi l'ivresse d'un démenagement du monde.

La très sûre montée de l'angoisse distillée par Richter et par Kaufman amène au point de non retour. Rien ne sera épargné aux héros (Donald Sutherland, Brooke Adams, Jeff Goldblum, Veronica Cartwright), et partant à nous-mêmes.

Le film une fois fini, nous nous étonnons encore d'être en vie. Car le scénario fatal nous a entraîné dans le crépitement des armes et, bientôt, dans les décombres. La réalité devient bien un bateau pourri faisant eau de toutes parts, et nul besoin de plans d'avions comme dans *Nosferatu*, façon Herzog, pour nous le signifier.

Comment parler des Monstres sont toujours vivants ? L'analyse rendrait perplexe tant son auteur (façon de parler), Larry Cohen, s'est contenté de réchauffer les ingrédients qui plurent tant en 1975. Cohen confond souvent recreation et récreation. Voilà du cinéma éraillé, et pour les temps futurs. On a les valeurs qu'on mérite.

J.F.

L'INVASION DES PROFANATEURS.

(*Invasion of the Body Snatchers*). USA, 1978, 1 h 55. Réalisation : Philip Kaufman. Scénario : W.D. Richter d'après le roman de Jack Findley : « *The Body Snatchers* ». Images : Michael Chapman. Musique : Denny Zeitlin. Montage : Douglas Stewart. Effets spéciaux : Dell Rheaume, Russ Hessey. Son : Art Rochester. Décors : Doug Von Koss. Produit par Robert H. Solo. Distribution : Artistes Associés. Interprétation : Donald Sutherland (Matthew Bennell), Brooke Adams (Elizabeth Driscoll), Leonard Nimoy (Dr. David Kibner), Veronica Cartwright (Nancy Bellicec), Jeff Goldblum (Jack Bellicec), Lella Goldoni (Katherine), Kevin McCarthy (l'homme qui fuit), Don Siegel (le chauffeur de taxi), Tom Luddy (Ted Hendley), Stan Ritchie, David Fisher, Tom Dahlgren, Gary Goodrow, Jerry Walter, Maurice Argent, Sam Conti, Wood Moy, R. Wong, Rose Kaufman, Joe Bellan, Sam Hiona, Lee Mc Veigh, Lee Mines.

LES MONSTRES SONT TOUJOURS VIVANTS (It lives again).

USA, 1978, 1 h 31. Réalisation : Larry Cohen. Scénario : Larry Cohen d'après les personnages de son précédent film : « *Le Monstre est vivant* ». Images : Fenton Hamilton. Technicolor. Musique : Bernard Herrmann. Produit par Larry Cohen pour Warner Bros. Distribué par Warner Bros. Interprétation : Frederic Forrest (Eugene Scott), Kathleen Lloyd (Jody Scott), John P. Ryan (Frank Davis), John Marley (Mr. Mallory), Andrew Duggan (Dr. Perry), Eddie Constantine (Dr. Forrest), James Dixon, Dennis O'Flaherty, Melissa Inger, Victoria Jill, Bobby Ramsen, Glenda Young, Lynn Wood.

faire

mensuel pour le socialisme et l'autogestion

Après mars 1977, pour comprendre les questions décisives posées à la gauche, il faut lire « faire », mensuel d'information et d'intervention du mouvement socialiste autogestionnaire.

N° 42 * AVRIL

DOSSIER :

**L'EUROPE
SOCIALE**

*les enjeux
à la veille
des élections
européennes*

BULLETIN D'ABONNEMENT

A remplir et à envoyer accompagné de
votre règlement à :

faire

48, rue Sainte-Anne - 75002 PARIS

Je désire m'abonner à « Faire » pour
un an et recevoir les 8 numéros réguliers
plus les 3 livres-dossiers pour le prix de
150 F. Etr. 170 F ; par avion 210 F ; étu-
diant : 100 F (sur présentation de la carte
de l'année en cours).

Nom _____

Adresse _____

_____ Code Postal _____

Ville _____

Ci-joint mon règlement à l'ordre de
« Faire » par :

- ☐ chèque bancaire ☐ mandat-lettre
☐ virement postal (3 volets)

FRANCE PAYS ARABES

La première publica-
tion française exclu-
sivement consacrée
au monde arabe.

Des rubriques politi-
ques, culturelles,
économiques, et le
s u p p l é m e n t
« France-Palestine ».

*En vente dans les princi-
paux kiosques et drugsto-
res à Paris, en province et
au Maghreb : 4 F.*

Spécimen sur demande :
12-14, rue Augereau, 75007
PARIS
Tél. : 555.27.52 ou 705.81.45

Centre « France - Pays Ara-
bes » à
Lyon, rue Tramassac - 59005
LYON - Tél. : 37.16.63
et à NANCY, 45 rue de Metz :
54000 NANCY



ACTUALITE
CINEMA
ET TELEVISION

les films du mois

- **VERS UN RENOUVEAU
DU MELODRAME ?**
- **ET PROPOS D'AUTEUR
DE JEAN-PIERRE BLANC**

*... et les films
d'avril
à la télévision*

LES FILMS SORTIS A PARIS

du 14 au 20 février

Les Bidasses en vadrouille, de Christian Caza, France, 1978.
Le Candidat Coco la Fleur, de Christian Lara, France, 1978.
Confidence d'un patron d'hôtel (X).
Coup de tête, de Jean-Jacques Annaud, France, 1978.
Drôle d'embrouille, de Colin Higgins, USA, 1978.
La Fille, d'Alberto Lattuada, Italie, 1978.
Profession : balseuse, France, 1978, de Georges Fleury.
Superflucs en jupons, de Ted V. Mikels, USA, 1976.
Viens faire l'amour, Charlotte, de Claude Patin, France, 1978.

du 21 au 27 février

Alice chez les satyres, de Francis Leroy, France, 1979.
L'Argent de la banque, de Daryl Duke, USA, 1978.
Le Bleu des origines, de Philippe Garrel, France, 1978.
Caresses indiscretes, de Omiros Efstratiadis, Grèce, 1977.
Les Chaînes du sang, de Robert Mulligan, USA, 1978.
Chattes en chaleur, de Burd Trambaree, France 1978.
L'Etalon, de Tiziano Longo, Italie, 1978.
La Fureur du danger, de Hal Needham, USA, 1978.
Jean-Charles à Cannes (X).
New Generation, de Jean-Pierre Lowf-Legoff, France, 1978.
Plaisirs variés (X).
Le Retour du tigre, de Wu Ma, Hong-Kong, 1978.
La Terre au ventre, de Tony Gatlif, France, 1978.

du 28 février au 6 mars

Le Continent des hommes-poissons, de Sergio Martino, Italie, 1978.
Cuisses en délire (X).
Daguerréotypes, d'Agnès Varda, France, 1975.

L'Esprit de famille, de Jean-Pierre Blanc, France, 1978.
Et la tendresse ?... Bordel !... de Patrick Schulmann, France, 1978.

Les Huit maîtres du Kung-Fu contre des dix-huit hommes de bronze, de Joseph Kuo, Hong-Kong, 1978.

Je suis vicieuse, de Michel Baudricourt, France, 1978.

Lèvres brûlantes, de Georges Fleury, France, 1978.

Mais ou et donc ornicar, de Bertrand van Effenterre, France, 1978.

Opération Septembre noir, de Jack Morrisson, Israël, 1976.

Prisonniers de Mao, de Vera Belmont, France, 1978.

Le Petit cheval bossu, d'Ivan Ivanov Vano, URSS, 1976.

Le Roi des gitans, de Frank Pierson, USA, 1978.

Un accident de chasse, d'Emile Lotianou, URSS, 1977.

Un balcon en forêt, de Michel Mitrani, France, 1976-78.

Une poignée de salopards, d'Enzo Castellari, Italie, 1978.

Un si joli village, de Etienne Périer, France, 1978.

Utopia, d'Iradj Azimi, France, 1978.

du 7 au 13 mars

Albanie, le cas de l'Europe et Chronique albanaise, de Jean Bertolino, France-Albanie, 1977.

Chair sensuelle (X).

Les Chiens, d'Alain Jessua, France, 1978.

Le Couteau dans la tête, de Reinhard Hauff, RFA, 1978.

Ecoute voir, d'Hugo Santiago, France, 1978.

La Fureur aveugle, d'Efrein C. Pinion USA, 1976.

Les Héroïnes du mal, de Walerian Borowczyk, France, 1979.

J'aime tout, de David Niwel, France, 1978.

Jeux Intimes, de Philippe Saville, G.-B., 1972.

La Kermesse du sexe, de Reine Pirau, France, 1979.

Les Rendez-vous de satan, d'Anthony Ascott, Italie, 1978.

Slow Dancing, de John G. Avildsen, USA, 1978.

La Statuette de jade, de Lee Tso Nan, Hong-Kong, 1978.

Viva el Presidente, de Miguel Littin, France, 1978.

du 14 au 20 mars

Allegro non troppo, de Bruno Bozzetti, Italie, 1974.

Le Beau mec, de Wallace Potts, France, 1978.

Ça cogne et ça rigole chez les routiers, de Marklester, USA, 1978.

Caresses inavouables, de Burd Trambaree, France, 1978.

Château de rêves, de Donald Wrye, USA, 1978.

Cri d'amour de la déesse blonde, de Jess Franco, RFA, 1978.

Les Egoûts du Paradis, de José Giovanni, France, 1978.

L'Ecole du sexe (X).

Excitations collectives (X).

Les Fraises ont besoin de pluie, de Larry Buchanan, USA, 1970.

L'Homme en colère, de Claude Pinoteau, France-Canada, 1978.

Hooray for Hollywood, de Edward Shaw, USA, 1977.

Hôtel du plaisir, de Christian Kessler, RFA, 1976.

Ils sont grands ces petits, de Joël Santoni, France, 1978.

L'Infernale poursuite, de Joie Chitwood, USA, 1978.

Je suis une petite cochonne, de Paul Martin, France, 1979.

Magic, de Richard Attenborough, USA, 1979.

Messidor, d'Alain Tanner Suisse, 1978.

La Nuit claire, de Marcel Hanoun, France, 1978.

La Nuit des masques, de John Carpenter, USA, 1978.

Pluk, naufragé de l'espace, de Jean Image, France, 1978.

Plurielles, de Jean-Patrick Lebel, France, 1978.

Porno Story, de Burd Trambaree, France, 1978.

Roberte, de Pierre Zucca, France, 1977.

La Statuette de Jade, de Lee Tso-Nan, Hong-Kong, 1978.

La Toubib prend du galon, de Nando Cicero, France-Italie, 1978.

PETITE ANNONCE

« Vends Cinéma 54 (1 101), Horizons du fantastique (1 à 38), Revue du cinéma 46-49 (1 à 20), Cinéma d'aujourd'hui, et Seghers (1 à 80), Bernard Boyer, 47 rue • Metz. 31000 Toulouse. »

LA COTE DES FILMS

● : surtout pas : 0 insignifiant ;
 ☆ : à la rigueur ; ☆☆ à voir ;
 ☆☆☆ : à voir absolument ;
 ☆☆☆☆ : date dans
 l'histoire du cinéma.

	Frantz Gévaudan	Jacques Grant	Gaston Haustale	Leonardo de la Fuente	Joël Maguy	Jean Loup Passek	Dominique Rabourdin	Jean Roy	Cinéma n°
Allegro non troppo			XXX	XXX	XX	X			244
L'Ange exterminateur	XXXX	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX	X	XXX	67-77
les Belles manières	XXX	XXX	XXX			XX		X	242
les Bidasses en vadrouille	●		O		O	●	●		245
California Hôtel			XX	●			O	X	244
Ces flics étranges...			O		O	●	●		245
Les Chiens	XX		O	XX		●	X		244
Coup de tête	XX		XX	●	XX	O	XX	XX	243
Le Couteau dans la tête	XX	O	XX			X	X		243
Drôle d'embrouille			X	XX		O			244
Daguerréotypes	XXX		XX		O	XX	XX	XX	204
Ecoute voir	XX	XX	X	O	X	O	XX		244
L'esprit de famille			X		O	●	XX		244
Et la tendresse ? Bordel !	XX			XX		●	●		244
Fidélité	XX			X	X				244
Les Héroïnes du mal		XX	O	X	O	X	XX	O	245
Ils sont grands ces petits		O	XX		O	O	X	X	245
L'Homme en colère	O				O		O		244
Je vous ferai aimer la vie		O			O	●	O	O	244
La Madriguera			XXX	XXX	XXX	XX	X		244
Magic		O	X		X	X	XX		243
Mais ou et donc ornicar			X	●	O	X	O	XX	243
Marie pour mémoire	XX	XX	X		XX	O	XX	XX	244
Messidor			X		X	X	X		244
La Mouette			X	O	O	XX	XX		244
La Nuit des masques		XX						X	244
Plurielles		●		XXX	O	O			245
Rashomon	XXX	XXX	XXX	XXX	X	XXX	XX	XXX	265
Rebecca	XX	XXX	XXX		XXX	XXX	XXX	XXX	245
Roberte		XXX	O		●	●		O	245
Le Roi des gitans				O		●	●		244
Sergent Pepper's				O	O	●			244
Le Souffle de la tempête				X	X		XX		245
La Terre au ventre		X		XX		O		O	244
Les Trois derniers jours				XXX		X	X	XX	242
Un accident de chasse	O		X	XXX	O	●	O		244
Un balcon en forêt	XX		XX		XX	XX	XXX		243
Un si joli village...	X		X	O	X	O	X		244
Viva el Presidente	XXX	O	X	XXXX	●	X		XX	243
Voyage au bout de l'enfer				●			X	XXX	244

La Madriguera

Carlos Saura

Pathologie de la bourgeoisie

La Madriguera, (en français, la tanière, le terrier) c'est, éloignée de la ville et de toute autre habitation, une étonnante villa moderne, en béton, qui tient du blockhaus et du prototype. C'est dans cette maison que depuis leur mariage, cinq ans plus tôt, Pedro tient Teresa enfermée.

Loin. Loin des autres, elle ne reçoit qu'une amie et ne sort que pour des courses futiles où nous ne la suivons pas ; loin du travail, il y a deux domestiques pour un couple sans enfant ; loin des préoccupations matérielles, l'argent est partout présent ; loin de toute affectivité, la sophistication agressive de l'ameublement en fait un décor froid à force de perfection.

Dans la présentation du couple, les deux mondes sont dissociés ; celui de Pedro est celui de la normalité, de la production, des allers-retours entre la maison et l'usine ; celui de Teresa se définit par sa vacuité. Sa seule raison d'être là c'est d'attendre Pedro, mais quand Pedro est là, il ne se passe rien, aucun lien réel n'est montré entre les deux époux.

Puis un jour, un héritage restitué à Teresa les meubles de son enfance ; ils sont incompatibles avec le décor ; on les range donc dans la cave, mais leur présence suffit à détruire l'équilibre apparent de la jeune femme, à lui faire sentir à quel point elle est écartelée entre deux univers qui ne sont pas les siens, qui sont celui du père et celui du mari. Teresa n'a jamais existé, autrement qu'en tant que petite fille, n'a jamais eu aucune autre réalité que celle de ses fantasmes.

La première partie du film se construit donc comme un aller-retour entre le monde éveillé, supposé normal (un riche ingénieur et sa jolie épouse mènent une vie confortable) et le monde des cauchemars où Teresa régresse, de plus en plus happée par le passé. Pour Pedro c'est d'abord un sujet de curiosité : sa femme endormie, somnambule ou hallucinée, semble l'intéresser davantage qu'éveillée.

Mais les cauchemars ne suffisent plus à Teresa qui devient active. Pour exister, et

LA MADRIGUERA (La Tanière). Espagne, 1969. Eastmancolor, 1 h 28. Réal. : Carlos Saura. Scén. : Rafael Azcona, Géraldine Chaplin, Carlos Saura, d'après un sujet de Carlos Saura. Ph. : Luis Cuadrado. Dir. art. : Emilio Sanz de Soto. Mus. : Luis de Pablo. Mont. : Pablo G. del Amo. Prod. : Elias Querejeta P.C. (Madrid). Dist. : Les Films Molière. Interprétation : Géraldine Chaplin (Teresa), Per Oscarsson (Pedro), Emiliano Redondón (Antonio), Tere del Río (Carmen), Julia Pena (Aguada), María Elena Flores (Rosa), Gloria Berrocal (la tante).

sans explication, elle impose à Pedro les meubles de son enfance. Ils apparaissent, complètement désynchronisés dans cette architecture moderne, ils constituent la première brèche par où l'univers de Pedro va se déconstruire. L'ordre bourgeois, apparemment immuable, répond à des règles précises, n'admet pas les intrusions affectives.

Avec son décor Teresa impose à Pedro ses jeux, ses obsessions, son inconscient. Pedro d'abord spectateur devient acteur.

La seconde partie du film est celui de la folie : on ne démêle plus le normal de l'anormal, on ne sait plus ce qui est joué et ce qui est subi ; dans un monde bouleversé, le conscient et l'inconscient deviennent inextricables.

L'habileté du metteur en scène a consisté à nous conduire insensiblement d'un monde ordonné où les forces de l'inconscient ne faisaient qu'affleurer parfois, vite muselées, à celui où le conscient ne maîtrise plus rien.

Toute cette seconde partie se présente comme une série de psychodrames où le couple s'affole dans la recherche de plus en plus frénétique d'une vraie rencontre. Teresa et Pedro s'isolent, renvoient les domestiques, refusent de recevoir leurs amis ; ils jouent, miment, se déguisent, inventent, tentent de prendre en charge leur décor. Rarement le cinéma sera allé aussi loin dans la visualisation de fantasmes, et particulièrement des rapports sado-masochistes.

C'est sans doute une des plus riches compositions de Géraldine Chaplin qui

passé du rire à la tragédie, accomplit des prodiges dans l'art du mime, devient le moteur de cette trouée audacieuse dans le monde du fantasme pur. Pedro est interprété, remarquablement aussi, par Per Oscarsson.

La tension se fait de plus en plus grande, quand nous nous rendons compte que ces deux personnages, qui pouvaient intimement nous laisser froids, sont partis dans une quête impossible, qu'ils sont virtuellement condamnés. Malgré l'outrance où Pedro ose enfin rejoindre Teresa, rien ne se crée vraiment entre eux. Est-il trop tard ? Pedro n'est-il que possessif, la folie de Teresa est-elle trop définitive ? Le jeu deviendra mortel, on le sent très vite.

La Madriguera a été réalisé en 1969. C'est le sixième long métrage de Carlos Saura, et le troisième film où il met en scène Geraldine Chaplin. On trouve déjà dans **La Madriguera** toute la thématique de l'auteur.

D'abord son thème majeur : l'immobilisme de la bourgeoisie espagnole qui s'enfonce sous le poids d'un passé trop lourd, d'une culpabilisation millénaire exacerbée par le catholicisme. On sait que Carlos Saura, surtout à la date où le film a été produit, ne pouvait guère parler que par parabole, et devait, pour contourner la censure, à la fois déguiser les préoccupations d'ordre idéologique sous des anecdotes « privées » et remplacer les scènes érotiques proprement dites par des séquences fantasmagiques. Le moins que l'on puisse dire, ici, c'est qu'il y a une adéquation parfaite entre le propos du film et les moyens dont dispose l'auteur.

Carlos Saura a longuement parlé (voir *Cinéma 75*, n° 201-202) de l'importance des objets dans son univers ; ici le conditionnement par le décor, les meubles, les costumes, est la trame même de l'histoire. Non seulement il y a cette opposition passé/présent, mais surtout le passage progressif du moment où les objets sont fonctionnels, au service des personnages (tout le début du film) à celui où ils sont exigeants, deviennent des partenaires, des composantes de l'histoire.

De même, la façon détournée dont Carlos Saura avoue préférer parler de la sexualité touche ici à son comble, car les personnages présentés comme quasi indifférents, glacés, au début du film, ne retrouvent leur violence, une certaine forme de passion, et en tous cas de désir, qu'au travers de jeux sado-masochistes de

plus en plus élaborés, dont l'auteur maîtrise complètement la construction.

La force, l'originalité, mais peut-être aussi la limite de ce film c'est de se lire d'abord, et surtout, comme une histoire singulière, limitée dans le temps et l'espace, réduite à deux personnages. Cette restriction délibérée resserre le propos, lui donne une force considérable, mais court le risque d'en limiter la lecture.

Cependant il ne faut pas solliciter longtemps l'anecdote pour qu'elle devienne une méditation sur la condition de la femme espagnole privée de tout statut et de toute identité, sur le poids du passé et de la religion dans l'évolution de la sexualité, pour qu'on y lise la condamnation d'un système bourgeois trop enfoncé dans l'immobilisme pour conserver le moindre espoir de changement.

Empruntons notre conclusion à l'entretien déjà cité : « *Je suis pessimiste dans mes films parce que je n'ai aucune raison d'être optimiste à propos de la société espagnole en général et de la bourgeoisie en particulier. Le peuple, ce serait un autre film, dont je connaîtrais mal les éléments, vu mes origines.* »

Mireille Amiel

Geraldine Chaplin dans **La Madriguera**.



Marie pour mémoire Le Bleu des origines

Cercler le lieu vide

Philippe Garrel

« Je suis un homme qui a beaucoup souffert de l'esprit, et à ce titre j'ai le droit de parler. Je sais comment ça se trafique là-dedans ».

Antonin Artaud (1)

« Vous avez un souhait à formuler avant que tout cela finisse ? » lance Maurice Garrel, le père du réalisateur (à qui son cinéaste de fils lui a demandé d'interpréter les différents masques du Père : psychanalyste, flic, maniaque, etc.) à Didier Léon dans *Marie pour mémoire*.

« Que la folie vienne vite », répond ce dernier.

« Mais le jour où elle est venue, je voulais qu'elle « se tire » vite » ajoute Philippe Garrel quelques années plus tard (2).

Le discours sur (de) la folie dans *Marie pour mémoire* (3) est toujours « attaqué » de manière frontale, un peu comme un jeu de miroir dans lequel le spectateur peut se réfléchir et être confronté à sa propre folie afin qu'il ait le pouvoir de la dépasser pour s'en servir comme moyen de communication bien que « le cinéma, clamait Garrel à l'époque, constitue un nouveau mode de communication par viol de la personnalité — la plus développée des communications à sens inverse ». (4)

Ce qu'il y a de brutal dans *Marie pour mémoire* (et dans tous les films de Garrel), ce qui est insupportable pour un sujet-spectateur naïf, bref pour ceux qui refusent l'expérience filmique limite garrélienne, ce qui fait barrage à la bonne communication entre le film et le spectateur, c'est l'absence et le refus de l'ellipse, l'annulation de la distance (l'écart) entre le « montré » (la folie, mais aussi l'amour, la haine, etc.) et le Réel du réalisateur, ce qu'Artaud dans la poursuite hystérique de son Absolu de pureté intérieure désignait par cette formule : « Pourquoi donner des apparences de fiction à ce qui est fait de la substance indéracinable de l'âme, qui est comme la plainte de la réalité » (5).

Par la disparition de cet écart, les frontières sont incertaines, difficiles à cerner

MARIE POUR MEMOIRE. France. 1967. Réalisation : Philippe Garrel. Format : 35 mm. Noir et blanc. Photographie : Michel Fournier. Son : Dumas. Distribution : Hors champ diffusion. Grand Prix du festival du Jeune Cinéma au festival de Hyères 1968. Durée : 75'. Interprétation : Didier Léon, Thierry Garrel, Zouzou, Nicole Laguigne, Maurice Garrel, Jacques Robiolles, André Bineau.

LE BLEU DES ORIGINES. 1978. France. Réalisation : Philippe Garrel. Format : 35 mm. Noir et blanc. Photographie : Philippe Garrel. Production : Philippe Garrel. Distribution : Hors champ diffusion. Durée : 50'. Interprétation : Nico, Zouzou, Philippe Garrel.

et plus encore à (en)cercler. On « plonge » lentement, subrepticement dans la folie du cinéaste sans signe extérieur apparent, « par effraction autorisée » et lorsque soudainement, par un éclair ultime de lucidité, on devient conscient d'une telle situation, l'effort à entreprendre pour s'arracher de la folie, pour retrouver son état antérieur peut être chose douloureuse. On risque d'y laisser quelques plumes.

Car voir un film de Garrel (tous les films impliquent — exigent — ce rapport) est une expérience (une épreuve) dont il faut accepter (endurer) le jeu sous peine d'être écarté de ce rapport de folie : assumer tous les périls afin de bénéficier des effets de l'expérience : une meilleure connaissance de soi-même (ciné-thérapeutique) au risque d'être mis devant sa propre folie.

De *Marie pour mémoire* au *Bleu des origines*, onze ans sont passés, onze ans pendant lesquels Garrel a beaucoup tourné (environ un film par an) et beaucoup changé (sa rencontre avec Nico au moment de la *Cicatrice intérieure* modifiera ses motivations : à partir de ce film, il tourne avec et pour elle).

C'est un travail de perte qu'il s'est depuis sans cesse assigné. Finis les réf-

rences, les discours, les collages, les citations à la Godard, finis les effets de hors-champ (Godard, toujours). Garrel est devenu le cinéaste du champ (où tout est dans le cadre, ne suggérant rien d'autre que ce qui est vu), ou plutôt ce qu'on pourrait appeler du « demi-champ » dans la mesure où, presque toujours, il divise la représentation en deux. Prenons l'exemple du *Bleu des origines* où deux femmes (Nico et Zouzou) sont filmées. A part quelques plans, fugitifs, où elles sont cadrées ensemble, Garrel les filme toujours isolément chacune à tour de rôle sans que l'image de l'une appelle (ou renvoie) à l'image de l'autre : elles sont filmées parallèlement.

Aujourd'hui, dans sa quête et sa mise à nu de son état intérieur déchiré et torturé, Garrel s'est passé de la parole, des sons, bref de la bande-sonore (6). Pourtant dans *Voyage au jardin des morts*, son film précédent, « film parlant », il avait essayé dans une tentative post-bressonienne — tentative impossible parce que prenant à contre-pied « l'esprit » et les conventions de la parole au cinéma — de donner à l'élément sonore une autre signification c'est-à-dire de l'orienter dans une direction inconnue vers laquelle le cinéma aurait pu se diriger s'il n'était pas, à la naissance du parlant,

tombé dans les pièges du naturalisme hérité du théâtre.

Ce retour au muet n'est ni une coquetterie maniaque ou snob d'un cinéaste lassé par la parole, ni une volonté de vouloir faire à tout prix du neuf avec de l'ancien mais le désir d'essayer d'approcher le plus près possible de l'« essence » même du cinématographe et de la pensée dans tous ses errements, de communier avec les origines (Lumière) en poussant même l'« hérésie » jusqu'à tourner à la manivelle et ainsi façonner une image dont l'innocence n'est plus à prouver (pourquoi devant des images accélérées sommes-nous toujours en position d'extase ou du moins de fascination ?)

Mais ce n'est pas le seul retour que le film opère. On ne dira jamais assez que le cinéma de Garrel oscille, depuis toujours, entre deux attractions, deux attirances esthétiques opposées, deux pôles artistiques contradictoires dont le chassé-croisé continu semble bien, aujourd'hui, sans fin à tel point qu'il dépasse sans doute la seule personnalité de l'auteur pour poser une question fondamentale sur l'art et sur la création : le cinéma doit-il sacrifier au beau et à la propreté pour annoncer (glisser) son message ou doit-il faire passer coûte que coûte son message quitte à nous l'offrir en friche (Warhol) ou déshabillé (Duchamp) ?

Nico dans le *Bleu des origines*.

Le cinéma doit-il sacrifier au beau ?



Garrel semble bien incapable de répondre à une telle question tant cette contradiction le hante de film en film, avec des positions toujours tranchées mais jamais définitives. Les *Hautes solitudes*, film en noir et blanc aux immenses plans sur-exposés s'opposait aux films précédents (la *Cicatrice*, *Athanor*), dont les images luxuriantes, d'une beauté envoûtante « lorgnaient » vers une esthétique riche et dominatrice (d'où les affinités évidentes avec l'art de la Renaissance). Un ange passe était de la même veine et de la même esthétique que les *Hautes solitudes*. Quant au *Berceau de cristal* et au *Voyage au jardin des morts*, ils renouaient avec la tradition de la *Cicatrice* où tous les effets de beauté, presque surréalistes, mais d'un surréalisme vidé de ses appareils par des millénaires d'expression artistique, étaient nettement affirmés.

Ainsi, dans le *Bleu des origines*, Garrel emploie un noir et blanc sage sans tomber dans les débordements passés. Pourtant rien n'est laissé au hasard, rien n'est superflu, chaque lumière est calculée dans tous ses effets. Il travaille comme un peintre qui se bat avec les couleurs, éclairant certaines zones, en laissant d'autres dans l'ombre, « jouant » sur des flous, opposant dans un même plan la lumière (d'un projecteur) avec le noir de l'ombre. Le résultat est une réussite incontestable.

Le *Bleu des origines* n'est pas seulement un retour par rapport à lui-même, mais c'est aussi pour lui l'occasion d'une remise en question et d'innover au moins sur deux plans qui sont d'importance.

En premier lieu, ce qu'il avait toujours évité jusqu'à présent (que l'on excepte l'éviction du caméraman Fournier de l'église en ruine, pris en flagrant délit de « voyeurisme » dans *Marie pour mémoire*), sans doute afin de préserver (à) une certaine « pureté » de la transparence cinématographique, ce qu'il avait toujours évité disais-je, c'était de montrer et de mettre en avant les objets de fabrication de l'image (caméra/caméraman, projecteur etc.)

Comme les premiers plans où nous voyons le réalisateur tourner la tête à plusieurs reprises derrière lui, jetant un regard lointain sur son passé, avec ce film, Garrel prend le contre-pied de ce double parti-pris esthétique et idéologique en se filmant dans un miroir en train de tourner, images saisissantes, images en trop, images-cadeaux pour spectateurs-admirateurs, images étonnantes qui sem-

blent arrachées des entrailles de la Cinémathèque, sorte d'hommage non déguisé à Henri Langlois qui fut, il y a quinze ans (déjà ?), l'un des premiers à le découvrir et à l'aider.

Autre rupture — de taille, celle-là — concerne le montage. Garrel renoue avec un montage « utilitaire », plus traditionnel, alternant des plans courts avec des plans longs, prouvant si besoin en était, qu'il est un cinéaste très classique (à la Mizoguchi ou à la Griffith pour simplifier) — mais combien d'années d'aveuglement critique faudra-t-il encore qu'il subisse avant que soit acceptée cette idée ? — et l'étiquette de cinéaste « underground », de cinéaste maudit et de toute autre nomination pompeuse et vaseuse a quelque chose de malsain, de malhonnête même.

Gérard Courant

(1) Lettre du 29 janvier 1924 à Jacques Rivière. Antonin Artaud ; œuvres complètes, volume I. Editions Gallimard.

(2) Débat public du 2 mai 1975 à Digne aux rencontres du « Cinéma Différent ».

(3) Le discours sur la folie lancé par Didier Léon : « Vous arrêtez la projection si je me trompe ! Ce qui m'inspire, c'est mon intuition, qui précède la raison ! Je redescends pour vous communiquer que, par instants déjà, le temps et l'espace ne m'oppressent plus ! Pour ce, mon âme est à ciel ouvert ! L'homme a fait dieu à l'image de sa guérison ! Sa conduite répressive aggrave son état de refoulement ! Pour se libérer, retrouver la mémoire — appuyer à fond sur toutes les métaphores ayant avec soi des relations de trouble à l'état ! Un dernier mot : l'état dans lequel j'aperçois les marivaudages inconscients de l'autre qui m'habite s'appelle la folie ! »

(4) « Quatre manifestes pour un cinéma violent » par Daniel Pommereulle, Serge Bard, Patrick Deval et Philippe Garrel, in « Opus International », n° 7, spécial « Violence/Mai 68 », pages 33-35.

(5) Lettre à Jacques Rivière, 25 mai 1924, déjà citée.

(6) Dès 1968, avec le *Révéléteur*, Garrel avait réalisé un film entièrement muet. Il avait poursuivi ce parti-pris avec *Athanor* (1973) et les *Hautes solitudes* (1974).

DIGNE 79

27 avril/1^{er} mai

Sur le thème « La parole précaire : avant et après », les VII^e Rencontres d'un Cinéma non-indifférent, organisées par le Ciné-Club de Digne et la FFCC se dérouleront cette année du 27 avril au 1^{er} mai.

Au programme des films de Godard, Garrel, Kramer, Duras, Robiolles Moullet, Raoul Ruiz, Syberberg, Handke, Rappaport, etc. en présence de la plupart de ces réalisateurs.

Renseignements : Pierre Queyrel, Ciné-Club Dignols, 15 chemin de Bonnette, 04000 Digne, Tél. (92) 31.11.24.

Allegro non troppo

Un grand « dessinéaste ».

Bruno Bozzetto

Comme son titre le suggère, c'est à un véritable concert de couleurs, de dessins suaves ou grimaçants, métaphoriques ou dynamités auquel Bruno Bozzetto nous convie. C'est le spectacle de l'immobilité impossible où la bonne conscience n'a pas droit de cité.

Bruno Bozzetto, né à Milan en 1938, réalise à quinze ans seulement son premier film d'animation (en 8 mm, expérience technique à partir du Donald de Walt Disney), mais c'est en 1958, à vingt ans, que Bozzetto débute vraiment avec *Tapoum*, l'histoire des armes. Depuis, quelques-uns de ses personnages comme le « signore Rossi » sont devenus légendaires. Bozzetto est aujourd'hui l'une des figures internationales les plus importantes du cinéma d'animation. Il est surnommé le « Disney italien ». A tort.

Allegro non troppo se voudrait l'antithèse du *Fantasia* de Walt Disney. Les deux œuvres sont en effet inspirées par la musique classique, composées en accord avec l'harmonie des notes écrites par quelques grands musiciens de choix : de Ravel à Debussy, de Sibelius à Dvorak, de Vivaldi à Stravinski.

Or, s'il est vrai qu'*Allegro non troppo* et *Fantasia* ont en commun une interprétation animée des mythes de l'Occident, toutes les analogies dans le signifiant de certains dessins (représentation des dinosaures, de la cellule familiale, etc.), dans la structure même des deux œuvres, démontrent à quel point la comparaison entre ces deux grands artistes devient oiseuse.

Croire que Bozzetto puisse être l'antithèse de Disney, relève de la facilité, de l'alibi intellectuel par excellence. Ils ne sauraient être comparés, mis en relation. Ces deux « dessinéastes » (si l'on veut bien nous permettre ce néologisme) élaborent chacun une esthétique différente. Il n'y a pas de prolongation entre les deux. Disney opte pour la préciosité, pour une beauté virginale et purifiante du dessin où tous les éléments sont en harmonie et font beau, où le sens est asphyxié par une mystique du figuratif. Chez Bozzetto rien de tout cela.

ALLEGRO NON TROPPO. Italie, 1974, couleurs et N et B, 1 h 20. Réal. : Bruno Bozzetto, Guido Manuli, Maurizio Nichetti. Collab. à l'animation : Giuseppe Lagana, Walter Cavazzutti, Giovanni Ferrari, Giancarlo Cerada, Giorgio Valentini, Guido Manuli, Paolo Albicocco, Giorgio Forlani. Anlm. et ph. des effets spéciaux : Luciano Marzetti. Ph. des séquences de cinémaréel : Mario Masini. Son et mont. : Giancarlo Rossi. Prod. : Bruno Bozzetto Films. Dist. : Les Films Mollère. Mus. : Debussy, Dvorak, Ravel, Sibelius, Vivaldi, Stravinsky. Interprétation : Maria-Iulsa Giovannini, Nestor Garay, Maurizio Micheli, Maurizio Nichetti, Mirella Falco, Osvaldo Salvi.

L'analyse de *Allegro non troppo* le démontre. Le discours filmique de Bozzetto (pour le cinéma d'animation, plus que jamais, il faut parler de discours filmique) est tout élaboré pour une articulation de notre regard, vers une accélération progressive de notre cadence visuelle. Il n'y a pas de mise en boîte enjolivée du dessin animé mais un mouvement qui coule au rythme d'une respiration intérieure du film et de notre regard.

C'est la manière comme le dessin est cadré, « zoomé » ou « panoramiqué », qui décide de la dynamique interne, de la rythmique du dessin, de l'animation en définitive. Chez d'autres « dessinéastes », il y a un désir de continuité, d'aboutissement logique, de sens en quelque sorte, et la rythmique reste alors beaucoup plus flasque, véhiculée pratiquement par les gestes, le mouvement de l'objet filmé.

Chez Bozzetto, le mouvement et le sens sont une seule et même chose. Ils se confondent, sont les deux fibres enchevêtrées de l'animation. Il n'y a pas de prééminence de l'un sur l'autre mais une sécrétion du sens à travers l'apparition concrète de l'inspiration poétique dans le mouvement graphique. La poésie ne reste pas miel langoureux, représentation des bons sentiments, des manichéismes enfantins dans un monde idyllique mais elle agit, idéologiquement assumée, en épurant les complaisances, ouvrant des chemins et des traverses.

La composition de chaque épisode du film est à cet égard révélatrice. Celui du chat vivant dans une maison délabrée inspiré par « la Valse triste » de Sibélius et le conte du serpent composé sur les notes de « l'Oiseau de feu » de Stravinski illustrent le mieux l'agencement des composantes chez Bozzetto.

Il y a d'abord la mise en place du catalyseur, personnage solitaire le plus souvent (le chat ou le serpent). Puis dans la partie centrale, les visions se succèdent comme une série de débris fulgurants. On est suffoqué, presque noyé par une poésie corrosive et débordante. Dans l'épilogue de chaque épisode, la paix ou le repos reviennent soudainement après le cataclysme, ce déferlement irrésistible d'inspiration, tout se termine dans un sentiment de mélancolie et parfois de désespoir. Il y a quelque chose de profondément sexuel dans ce processus, cette composition ou cette écriture faite de trois sortes de souffles, de respirations différentes.

Afin de parvenir à ce résultat, Bruno Bozzetto élabore à la perfection le montage, le rendant riche en harmonies par le choix bien déterminé qu'il fait de chaque

cadrage sur chaque dessin. Il y a ici des correspondances et parfois une dualité entre le montage et les cadrages qui se superposent, se déboulent au point de devenir des transparences en osmose. Bozzetto se jette à corps perdu dans toutes les possibilités de transgression que le cinéma d'animation lui offre. Pas de dessin filmé comme on parlerait de théâtre filmé mais un discours filmique continuellement ré-inventé par la mise en scène de l'impossible qui se transforme en un véritable rite de l'imaginaire.

A ce propos l'idée de séparer les épisodes de dessins animés par des séquences en noir et blanc de cinéma « pur », avec plateau et personnes, est une trouvaille remarquable qui souligne à quel point le monde physique et sa représentation sont contraignants. En comparaison, le cinéma d'animation apparaît alors comme un univers de liberté totale où la loi de Newton peut être à tout moment renversée, niée, où l'espace peut être dynamité. *Allegro non troppo* est si réussi qu'il devient une apologie du cinéma d'animation. Formidable. A voir absolument.

Leonardo de la Fuente

Allegro non troppo, de Bruno Bozzetto



CHAQUE JOUR, DANS LE MATIN, UNE INFORMATION RIGOUREUSE, CRITIQUE ET COMPLETE.

Le Matin est à la fois un quotidien d'information qui, clairement et complètement, analyse l'actualité du jour et un journal de réflexion qui, sans aucun préjugé ou dogmatisme, mais non sans opinions, s'interroge sur les problèmes fondamentaux de notre époque.

Le Matin publie chaque jour une ou plusieurs grandes enquêtes liées à l'actualité. Et cela dans les secteurs les plus divers, de la politique au spectacle en passant par la science, l'éducation, le sport, l'économie, la médecine...

D'autre part des personnalités connues de toutes tendances expriment dans Le

Matin leurs opinions en toute liberté et y débattent des options essentielles. Parmi ces "invités": Pierre Mendès France, François Mitterrand, Michel Rocard, Michel Jobert, Michel Debré, Olivier Guichard, Mario Soarès, Santiago Carillo, J.K. Galbraith, Pierre Uri, Jacques Attali, Roger Priouret, Michel Foucault, Alain Touraine, le général Georges Buis, Jean Daniel, Marcel Jullian, Pierre Boulez, André Glucksmann, Jean-Louis Barrault, Claude Olievenstein...

Des écrivains comme Marie Cardinal, Bernard Pingaud, René-Victor Pilhes, Revzani, Leonardo Sciascia, ainsi que des journalistes étrangers: Giorgio Bocca de la Repubblica de Rome, Anthony Howard du Newstatesman de Londres, Stephen Rosenfeld et Laurence Stern du Washington Post donnent régulièrement des articles au Matin.



BULLETIN D'ABONNEMENT

M, Mme, Mlle _____ No _____ Rue _____
Localité _____ Code Postal [][][][][]

- désire s'abonner au MATIN en bénéficiant de l'offre spéciale réservée aux lecteurs de «VISION» pour :
- ☐ 6 mois au prix de 170 F au lieu de 235 F tarif normal d'abonnement ou 280 F prix de vente au numéro.
 - ☐ 1 an au prix de 330 F au lieu de 440 F prix normal d'abonnement ou 558 F prix de vente au numéro.

Ci-joint le règlement correspondant à l'ordre du MATIN, par chèque bancaire, postal, mandat-lettre.

Bulletin à retourner au Matin - Service Abonnements 215, bd Mac Donald 75019 PARIS

Un néo- expres- sionnisme

Par la composition de son scénario et l'élaboration de son montage, *Furie* laisse entrevoir une démarche nouvelle, dans la manière d'aborder la thématique, qui harcèle Brian de Palma : le voyeurisme. En fait, ce renouveau correspond à une personnalisation, à un désir du réalisateur de donner libre cours, même dans une démarche anarchique, à sa propre fantasmagorie de cinéaste.

Furie est un film à prendre ou à laisser. Il n'existe plus de compromis, car Brian de Palma œuvre pour que le spectateur lui soit complètement soumis. On pouvait déjà noter dans certaines séquences de *Phantom of the Paradise* et *Carrie* vers quelle idée du cinéma Brian de Palma s'acheminait ; mais la plupart du temps ses films étaient plutôt ordonnés, le suspense était assez millimétré, les explosions contenues, et parfois certaines séquences, privées de leur force, ressemblaient à des rites à cause de la rationalisation extrême qui accompagnait la représentation de la violence.

Dans la réalisation de *Furie*, De Palma accepte que le film déborde de tous côtés, et ce qui, ailleurs, aurait été une terrible erreur dans l'agencement des différentes composantes du film, n'est ici que parti-pris lucide et délibéré, escalade vers la dictature des concepts préférés du réalisateur.

Furie est un film en constante ébullition, avec des irrutions soudaines. *Furie* est un volcan ; il fait peur, il fascine. C'est un film sans unité et qui n'en veut pas une. Il est construit comme un labyrinthe de miroirs.

Avec *Furie*, Brian de Palma efface les références, assume son style et crée « sa » propre démarche conceptuelle. Des constantes réapparaissent comme la dialectique du sang (apparition du sang/vision du sang ; de Palma laisse toujours courir un laps de temps entre les deux phénomènes) ou comme la dramatisation asphyxiante du suspense par l'utilisation lancinante du ralenti.

Des constantes qui, dans *Furie*, évoluent, révèlent quelle est la structure, quelles sont les lignes directrices du langage cinématographique du réalisateur ; révélant qu'il ne s'intéresse plus à la dramaturgie et n'accorde d'importance qu'à la visualisation. Dans *Furie*, plus que jamais, il distille la représentation au point de la rendre transparente et de la re-dramatiser par l'excès de cette transparence. Il ne s'intéresse qu'à l'aspect physique de la représentation, à la surface visuelle, à ce court instant où la représentation saute dans le vide avant de s'accrocher à notre regard, son dernier trapèze.

La mécanique fonctionne pour que le malaise, l'angoisse soient d'abord mis en place par le spectateur lui-même qui se sent piégé par quelque chose qui n'est plus palpable, qu'il ne contrôle plus. Cette démarche était déjà discernable dans *Sisters*, *Dionysus in 69* et surtout dans *Carrie* et *Phantom of the Paradise*. A l'inverse, *Obsession* était un film tout à fait palpable.

Dans *Furie*, même quand les relations humaines se nouent, quand les réactions des personnages semblent acquérir un sens et une raison, le film reste incorporel, inattaquable. On ne peut apprivoiser aucune réalité. Derrière l'image, il n'y a que l'infini du vide, une immensité envahissante que le spectateur, par instinct de conservation, cherche à repousser.

Devant ce film, on a toujours la sensation qu'il manque des plans. Si, dans *Furie*, on observe de quelle manière est composée la séquence de la poursuite de voitures, on s'aperçoit que le découpage de toute la partie finale est élaboré de manière à ce que le spectateur sente quelque chose lui échapper et qu'il soit pris entre le suspense de l'action et la peur de ne pas en voir assez. On est constamment en état de manque, sans repère. D'un plan à l'autre, on perd

FURIE (The Fury).
USA, 1978. Couleurs,
2 h. Réal. : Brian de
Palma. Scén. : John
Farris, d'après son
roman. Ph. : Richard H.
Kline. Mus. : John Wil-
liams. Mont. : Paul
Hirsch. Prod. : Frank
Yablans. Dist. : 20th
Century Fox. Interpréta-
tion : Kirk Douglas
(Peter), John Cassavetes
(Childress), Amy Irving
(Gillian), Andrew Ste-
vens (Robin), Charles
Durning, Carrie Snod-
gress.

la notion de l'espace temporel. Même si la séquence se déroule dans un lieu bien déterminé et dans un laps de temps bien précis, on a toujours la sensation qu'à l'intérieur de certains plans le temps s'accélère anormalement pour ralentir tout aussi anormalement dans le plan suivant. Le ou les plans de transition, qui justifient ce changement de rythme dans la continuité elliptique, sont éliminés, disparaissent.

A travers la mise en scène du film, il y a donc avant tout une mise en scène du regard qui devient agissant, qui ressent avec plus ou moins d'intensité. Toute la dramaturgie réside dans le regard. C'est lui seul qui provoquera le frémissement de nos pulsions, la vibration de nos nerfs. Entre le film et le spectateur, il s'agit d'un pur combat physique, où le spectateur paye le « *prix de son voyeurisme* ». Ce voyeurisme, c'est ce qui permet de montrer ce qu'une caméra à elle seule ne saurait montrer — comme le prouve la séquence du début, l'attaque sur la plage, au cours de laquelle, un des terroristes filme le déroulement de celle-ci.

Brian de Palma intègre à son montage des images que ce terroriste filme et qui nous fait sentir l'action comme si nous y étions ; le massacre que les terroristes sont en train d'accomplir devient un spectacle auquel nous prenons partie. Nous sommes traqués dans notre condition de spectateur-voyeur-agissant. Qui de l'œil a péché, de l'œil périra.

De plus, Brian de Palma, très habilement, fait correspondre à une séquence violente, un montage violent. Le spectateur se noie dans une spirale d'images brèves, de changements d'angle de vue, de bouleversements de perspectives, tout cela à une vitesse vertigineuse qui grise le voyeur jusqu'à mettre ses nerfs à fleur de peau. Il y a là une surcharge de l'écriture, comme une overdose d'images.

Amy Irving dans *Furie*.

La dialectique du sang, apparition du sang en dualité avec vision du sang.



D'autre part, ce dédoublement du regard du spectateur crée cette sensation de prise en direct qui se perpétue tout au long du film.

Brian de Palma arrive à prendre en compte les codes de la dramaturgie des mass-média, du journal télévisé notamment, pour accentuer l'état de manque du voyeur. C'est le hard-core de la violence, laquelle est d'autant plus mythifiée qu'elle est mise en spectacle. Ce n'est pas la mort de l'individu qui compte mais l'individualité en train de mettre en scène sa propre mort.

Les séquences violentes sont en fait des métaphores ; elles sont construites de manière à nous rappeler des images de l'inconscient d'une société américaine traumatisée. Le cinéma de Brian de Palma s'inspire beaucoup plus de l'assassinat de Kennedy que de Griffith, de la guerre du Vietnam que d'Hitchcock.

Avec *Furie*, Brian de Palma a démontré ce qu'il est : un cinéaste qui filme des surimpressions. Il n'y a pratiquement plus d'intrigue ; il s'agit de mettre en valeur la représentation à travers l'intensité de l'expression qui procède de la force des images, de la violence du montage, des comédiens qui surjouent leur rôle. C'est un expressionnisme de l'ère atomique, de l'après-Hiroshima, qui puise ses racines dans la dramaturgie véhiculée par les mass-média. C'est fascinant mais terrifiant parce que ce néo-expressionnisme est la forme suprême de toute la culture anti-humaniste qui est en train de se trouver de nouvelles formes.

Qu'on l'aime ou que l'on le déteste, *Furie* me paraît révélateur de ce qu'une fois pour toutes Brian de Palma n'a plus rien à voir avec Alfred Hitchcock.

Leonardo de la Fuente

ECOUTE VOIR

Hugo Santiago

Ecouter ou voir

Ecoute voir : rarement le titre d'un film ne s'est rapproché avec autant d'exactitude de ce qu'il recouvre. On écoute et on regarde. Plus précisément, on écoute *ou* on regarde, tout se passant comme s'il existait deux mises en scène du film, montées parallèlement et qui, loin de se compléter, s'annulent trop souvent. La perfection de la prise de son sollicite constamment l'oreille (on peut craindre, néanmoins, d'en perdre beaucoup dans des salles simplement moyennes au niveau de l'équipement technique), tandis que l'œil reste fasciné par les délicats mouvements d'appareils et les superbes images d'Aronovitch. Entre les deux, pourrait-on dire, le film lui-même, ou son récit, qui recoupe, à bien des égards, les préoccupations de l'Hugo Santiago des *Autres*.

Préoccupations esthétiques, formelles, qui imposent une fois de plus, une structure en forme de labyrinthe. Mais labyrinthe — dont le son (musique, bruits naturels ou artificiels, voix directes ou enregistrées) cerne les contours et les impasses — en quelque sorte rationalisé, ou désamorcé par la démarche du personnage central, Claude Alphand (Catherine Deneuve). Démarche et, très exactement, enquête : Claude est un flic privé, avatar au féminin des héros des romans et des films noirs de la haute époque américaine. Elle n'en a pas seulement le costume, sinon l'uniforme, (trench-coat et chapeau mou) ou les tics (le whisky, les cigarettes, etc.), elle en a le comportement pragmatique et désabusé (c'est le mérite du film que, jouant délibérément de tous les stéréotypes du genre, de redonner vie à un personnage que l'on pouvait croire usé jusqu'à la corde. Il est vrai que Catherine Deneuve, que l'on n'attendait pas forcément là, donne à Claude Alphand une crédibilité sans faille : le plan où, recroquevillée sur son lit, après avoir été passée à tabac,

ECOUTE VOIR. France 1978. Eastmancolor. Réalisation : Hugo Santiago. Sc. : Claude Ollier et Hugo Santiago. Images : Ricardo Aronovich. Décors : Emilio Carcano. Costumes : Ursula Rodel. Enregistrements et mixage : Jean-Paul Loublier. Production : Prospectacle. Distribution : Gaumont. Interprétation : Catherine Deneuve (Claude Alphand), Samy Frey (Arnaud de Maule), Florence Delay (Flora Thibaud), Annie Parillaud (Chloé), Antoine Vitez (le délégué de la secte), Didier Haudepin (le secrétaire de Claude).

Claude souffre presque paisiblement, lui vaudrait bien un clin d'œil admiratif et de connivence de certain Philip Marlowe).

Film-enquête donc, mais sur un *sujet* effectivement insaisissable : le son. Moins abstraitement sur ceux qui le fabriquent, le programment, le décryptent ou l'analysent. Sur ceux, surtout qui veulent l'utiliser dans une paranoïaque volonté de puissance. D'un côté, un électronicien de génie, Arnaud (Sami Frey) qui a mis au point, dans le pigeonnier désaffecté d'un *labresque* château des Yvelines, un signal sonore faisant, à leur insu, des marionnettes — cerveaux proprement lavés — de ceux qui le perçoivent. De l'autre, une secte religieuse fascisante du type Moon qui cherche à s'appropriier, au nom du monde « libre », la découverte d'un savant un peu trop poli et séduisant pour être honnête. Sur quoi viennent se greffer les indispensables media au message de grande mobilisation contre le marxisme : la radio, par le biais d'une de ses productrices, Flora (Florence Delay), ex-amie de Claude, affectivement et sexuellement parlant, et qui se fera proprement liquider par les sbires d'Antoine Vitez, plutôt inattendu mais efficace dans son rôle de gourou nazifiant.

Tout en suivant les méandres de l'intrigue (moins compliquée, mon cher Watson, qu'on ne voudrait nous le faire croire), le spectateur pénètre, insensiblement, à la suite de Claude, dans le labyrinthe dont l'entrée et la sortie passent par le château d'Arnaud (labyrinthe qui va d'ailleurs se rétrécissant, télescopant, à la fin du film, les différents lieux qu'habitent les protagonistes). L'intrigue résolue et la diabolique invention d'Arnaud détruite, Claude s'en va seule, mais sans grande illusion, sachant parfaitement qu'elle n'a fait que désamorcer *temporairement* un de ces pièges grandioses où selon les auteurs, se prendra tôt ou tard l'humanité. Fable policière symbolique comme l'était aussi (la force, la vigueur et le talent en plus) *En quatrième vitesse* d'Aldrich, *Ecoute voir* laisse le spectateur sur sa faim ; même si la réalisation est d'un très haut niveau technique — et elle n'est peut-être finalement que cela. Le manque de précision du scénario, à tout le moins surprenant quand on y lit la signature de Claude Ollier, n'est pas étrangère à ce sentiment de frustration. Il faut, pour que les pièges fonctionnent comme ils le doivent être *banalement* sans faille, la sophistication, comme ici, n'étant souvent que la paille de l'acier. Reste un film intéressant à voir. Ou à écouter.

Tristan Renaud

DROLE D'EMBROUILLE

Colin Higgins

Clin d'œil

Il s'agit d'un événement. Colin Higgins, l'un des nouveaux scénaristes américains les plus intéressants et talentueux, passe enfin à la réalisation. La curiosité est grande et finalement on n'est pas déçu du voyage.

Colin Higgins est l'auteur du scénario d'*Harold et Maude* d'Hal Ashby. Un scénario qui a inversé les données marquant l'une des rares occasions où le cinéma apporte quelque chose à la littérature théâtrale. Higgins a dû en effet l'adapter pour le théâtre à la demande de Jean-Louis Barrault et la pièce connaît encore aujourd'hui un succès persistant. Colin Higgins possède un style comique fait de finesses époustouflantes (1). Il a le sens du quiproquo à la Ionesco, du théâtre de l'absurde, jusqu'au cynisme de l'humour britannique assez semblable à celui de Robert Hamer pour *Noblesse oblige*. Déjà « spécialisé » dans du « faux Hitchcock », parodie du genre qui tient aussi à créer l'angoisse chez le spectateur, comme on a pu le voir dans *Transamerica*

(1) Comme ici l'assassin albinos aux yeux blancs habillé tout en blanc, le dragueur qui à peine sorti d'un night-club recompose l'ambiance disco chez lui ou encore le serpent qui ricane.

DRÔLE D'EMBROUILLE (Foul Play).
USA, 1978, couleurs,
1 h 56. Réal. et scén. :
Colin Higgins. Ph. :
David M. Walsh. Mus. :
Charles Fox ; chanson
interprétée par Barry
Manilow. Mont. : Pen-
broke Herring. Prod. :
Thomas Miller, Edward
K. Milkis. Dist. : CIC.
Interprétation : Goldie
Hawn (Gloria), Chevy
Chase (Tony), Dudley
Moore (Stanley Tibbets),
Burgers Meredith (Hen-
nessey), Rachel Roberts
(Gerda), Eugène Roche
(l'archevêque), Cyril
Magnin (Pie XIII),
Bruce Salomon (Bob
Scott), William Frankfa-
ther (l'albino).

Express d'Arthur Hiller (1977) dont il est le scénariste, Colin Higgins reprend la même thématique pour **Drôle d'embrouille** en s'inspirant largement de **la Mort aux trousses**.

Il paraîtra inutile de préciser qu'Higgins est l'auteur du scénario de **Drôle d'embrouille**, mais il s'agit justement de la composante principale qui caractérise et explique tout le langage cinématographique du film. L'écriture est ici composée de manière à ce que chaque séquence soit articulée par un plan principal qui ressemble au verbe d'une phrase mais un verbe à la forme active. L'action marque l'image, c'est ainsi que le spectateur perçoit le film. La forme passive du cinéma « intimiste » est ici délaissée pour un agencement des éléments où l'image ne conjugue jamais l'action. Il n'y a pas a priori d'intimité entre **Drôle d'embrouille** et le spectateur. Le film se suffit à lui seul. Une telle démarche peut faire penser que le discours filmique est primaire et superficiel. Cette remarque serait juste si Colin Higgins ne basait pas toute la mise en scène sur les raccords. Higgins pervertit ces images, perceptibles au seul premier degré, par des paraboles amusantes, des sous-entendus subtils que créent une relation entre deux séquences logiquement antagonistes. Il refuse de montrer, de mettre en image les boucles. C'est au spectateur de trouver l'interaction comique d'un premier plan vis à vis d'un second qui peut apparaître plusieurs minutes après. C'est un vrai délice de voir ce film où à des images faciles, simples traductrices d'idées ou de graphiques comiques, se mêle un jeu dissimulé, à l'intérieur du film, fait de subtilité, un échange amusé, une relecture constante des images par le spectateur. Comme je le précisais il n'y a donc pas d'intimité mais un dépiçage, une relation à distance entre le film et le spectateur.

Il est dommage que le montage (certaines séquences sont beaucoup trop longues) et surtout les cadrages et la photo laissent terriblement à désirer et qu'ils finissent par amoindrir considérablement la valeur du film. Il est évident que Colin Higgins ne maîtrise pas complètement l'écriture cinématographique mais l'intelligence de sa démarche filmique devrait nous réserver de très bons films. **Drôle d'embrouille** est déjà une forte agréable surprise. Ce cinéma du clin d'œil enfoui à l'intérieur du film, mérite nos rires. C'est l'action pure du comique.

Léonardo de la Fuente

L'ESPRIT DE FAMILLE

Jean-Pierre Blanc

Ce qui frappe le plus, dans les films de Jean-Pierre Blanc, c'est leur cohérence. L'auteur de **la Vieille Fille** a son univers bien à lui, ses films échappent aux comparaisons et n'appartiennent qu'à lui. On peut les aimer ou pas ou, plus exactement, s'en amuser ou s'en irriter : leur cohérence est extrême, comme leur originalité.

L'Esprit de Famille n'est pas un scénario original. Le point de départ est un roman de Janine Boissard que l'on a proposé à Blanc. Un roman de type familial, avec des références aux **Quatre filles du Docteur March**, puisqu'il s'agit de l'histoire des quatre filles d'un médecin et de sa femme, de leur vie de tous les jours, traversée par une série d'événements apparemment minuscules, mais qui secouent tout de même les personnages : une fugue, un premier amour, une participation à un jeu télévisé.

Ce matériau, Jean-Pierre Blanc le fait complètement sien, au risque de déplaire à la romancière. Le ton devient immédiatement insolite et grinçant. Les détails les plus banals deviennent étonnants, à la limite de la bizarrerie. Cette famille type de « français

moyens » se révèle aussi étrange dans son comportement quotidien que les personnages les plus « farfelus » de Michel Audiard ou de Philippe de Broca embarqués dans des aventures à la Jules Verne.

Cette attention au moindre détail, ce sens des nuances et de l'observation sont mis au service d'un « petit sujet » (pour reprendre la distinction célèbre de Claude Chabrol entre les « grands » et les « petits » sujets) en évitant tout ce qui pourrait ressembler à une explication. Ici, comme dans les films précédents, pas d'analyse psychologique, ni de réflexion ou d'interrogation des personnages sur eux-mêmes.

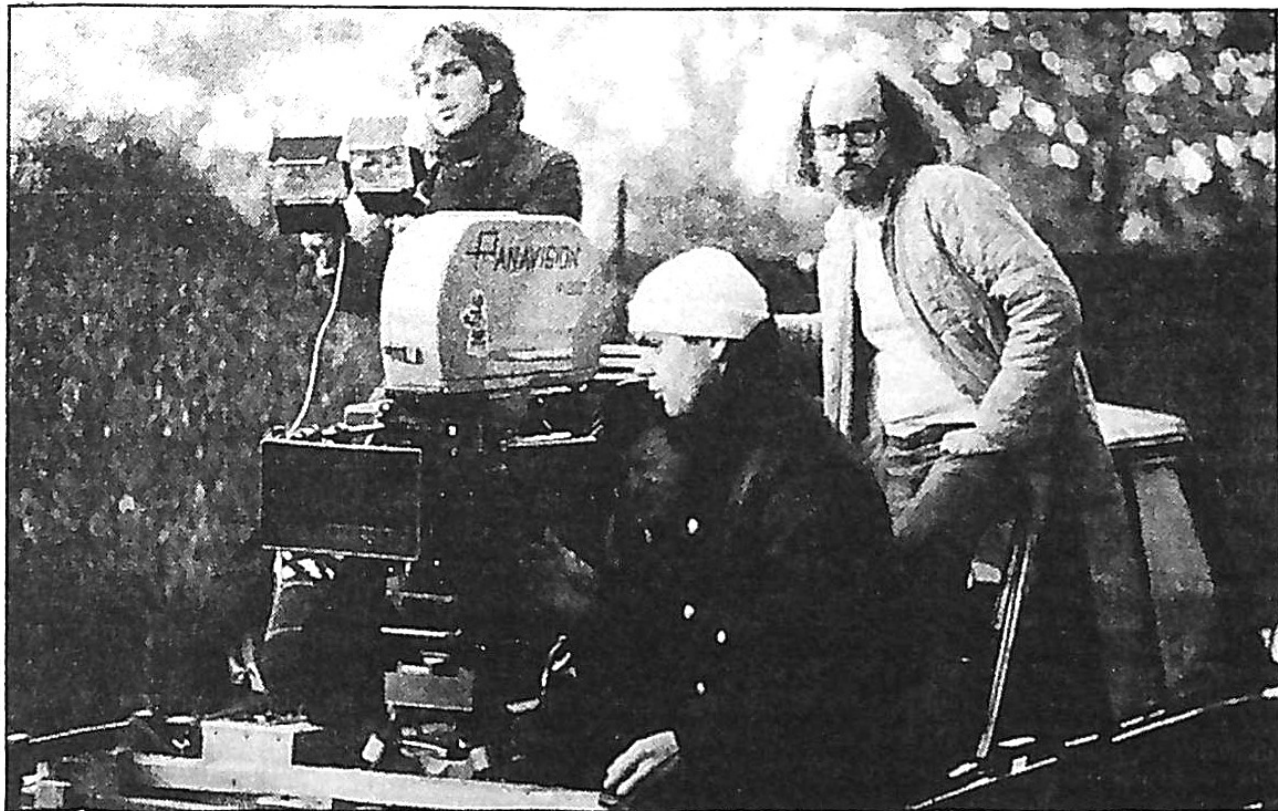
Par exemple, Jean-Pierre Blanc nous montre plusieurs fois Nicole Courcel, la mère de famille, peignant en secret de minuscules images. Jamais il ne la fait parler de sa peinture. Le jour où elle offre un de ces petits tableaux à son mari (Michel Serrault), elle ne lui révèle même pas qu'il est d'elle, et Serrault dit simplement qu'il a du mal à lire la signature. Chacun garde son secret, et chacun s'accepte. Dans les moments les plus aigus, on s'étonne à peine, et personne n'éprouve le besoin de hausser le ton. Chacun garde pour soi ce qui serait pourtant, très facilement, matière à drame.

Mais Blanc ne cherche pas tellement à montrer les résultats des drames que leurs causes. Si son cinéma se révèle finalement aussi curieusement *dérangeant*, c'est qu'il s'attache d'abord à montrer les mécanismes de la vie en société, les règles de la vie à l'intérieur de la cellule familiale. Mais son ton reste toujours extrêmement modeste. Il n'éprouve pas le besoin de citer Hegel...

On conçoit bien ce qu'une telle approche du cinéma peut avoir de frustrant pour ceux qui n'aiment rien tant que les grands sentiments. On voit aussi que la réussite de ce genre de cinéma est particulièrement difficile, en ce qu'elle ne permet aucun relâchement dans l'attention, dans le moindre détail, en particulier dans la direction d'acteur.

Or, dans des emplois qui leur sont rarement offerts, les comédiens sont presque toujours remarquables dans les films de Blanc. C'est qu'il les intègre parfaitement et minutieusement, à son uni-

Jean-Pierre Blanc (à droite) sur le tournage de *L'Esprit de famille*.



vers. Annie Girardot, par exemple, a rarement été aussi intéressante que dans la Vieille fille et dans D'amour et d'eau fraîche.

Dans l'Esprit de famille, Michel Serrault est d'une justesse et d'une sobriété étonnantes. Sylvain Joubert se renouvelle complètement, et Pascale Rocard, qui passait inaperçue dans son premier film, la Frisée aux lardons, donne à son personnage d'adolescente une authenticité très exceptionnelle.

Le sens du détail de Jean-Pierre Blanc ne s'exerce pas seulement au niveau de la direction d'acteur. L'Esprit de famille est un film extrêmement soigné, minutieusement mis en scène. Il nous offre le plaisir, assez rare, d'un film vraiment travaillé, et dont les ambitions sont effectivement réalisées. On est loin de ses œuvres prétentieuses qui partent à peu près dans n'importe quelle direction et font passer l'amateurisme pour une forme de talent. C'est un film vraiment mis en scène, comme peut l'être un film de Deville ou de de Challonges. Mais, des films comme cela, combien en fait-on par an ?

Quand on aura ajouté que l'on s'amuse beaucoup à l'Esprit de famille et que ce rire n'est jamais vulgaire, et n'exclut pas, par moments, la tendresse, on aura précisé qu'il s'agit, vraiment, d'un film à marquer d'une pierre blanche, un film plein de surprise, et particulièrement attachant.

Dominique Rabourdin

JEAN-PIERRE BLANC : « Aujourd'hui, les cinéastes sont des cascadeurs... »

« Je crois que le cinéma, en général, est une mystification utile. J'aime l'alliage des styles différents, l'utilisation des répétitions, les dialogues faits de propos inachevés, ou interrompus ; j'aime montrer les gens dans leurs attitudes, leurs manies, leurs habitudes mentales. Il me paraît donc évident de chercher dans un film à jouer sur l'ambiguïté du réel : passer du quotidien à l'inattendu, du grave au futile, du drame au comique. La mystification.

Je crois à l'intelligence du public.

Un film n'est rien sans la participation des gens qui le regardent. On peut dire n'importe quoi, expliquer rageusement le « pourquoi », le « comment » des images montrées, on ne peut convaincre qu'en laissant aux individus le choix de disposer de l'interprétation. Les gens apportent ce qu'ils ont en eux, ce qu'ils voudraient trouver, ce qu'ils pensent être juste ; c'est cela qui compte. C'est pourquoi dans « mes » films, règnent l'imprécision, le flou, l'ambiguïté, ce que je pense être des qualités pour que les gens puissent réagir activement, et non subir une histoire ou des variations anecdotiques sur un thème à la mode. Ou pas !

Je pense qu'un cinéaste en 1979 est une sorte de cascadeur que l'on entraîne dans des acrobaties qu'il exécute sans filet pour le compte de personnages (qui se font passer pour des producteurs) pas toujours responsables et qui n'ont, de toutes façons, que le plus grand mépris pour les « risques » que l'on prend.

Alors, bien sûr, personne n'oblige personne à faire le cinéaste-funambule ; seulement, réaliser un film est une responsabilité totale et créatrice, et nous entraînons derrière nous des comédiens, des techniciens, à qui nous devons souvent cacher que la corde raide sur laquelle nous évoluons est usée.

C'est pourquoi le sentiment que je ressens actuellement est un sentiment de confusion et de gêne, compliqué d'un peu d'orgueil et d'un zeste de satisfaction pour avoir réussi à conserver une apparence d'équilibre. Des réflexions, des contradictions, qui me font passer de l'espérance fugace aux bornes de l'angoisse, du scepticisme mesuré aux certitudes indignes.

Mon prochain film s'appellera la Première habitude, d'après le roman de Françoise Lefèvre. Nous allons écrire le scénario et les dialogues ensemble. L'action se déroule en France, en Allemagne, en Suède et en Israël. Dois-je ajouter que le cinéma que je voudrais faire est un cinéma sans frontière ?

On se trouve toujours des excuses pour rêver. »

Propos recueillis par Dominique Rabourdin

Le plaisir de rire

Depuis dix ans, la filmographie de Herbert Ross demeure en somme fidèle à un amour profond pour le théâtre. S'il fut chorégraphe, et s'il se fit une place sur les plateaux de cinéma d'abord grâce à la danse et aux parties « musicales » de films tels *Carmen Jones*, de Preminger, (1954), *Daisy Clover*, de Mulligan (1965), *Dr Dolittle*, de Fleischer (1967), et, en 68, *Funny Girl* de Wyler, sa démarche personnelle, en tant que réalisateur, avait renoué, dès le début, et par le biais du musical, avec une tradition de la comédie brillante. On se souvient de son remake de *Goody Mr Chips* (1969), avec Peter O'Toole et Petula Clark ou de *la Chouette et le Pussycat*.

Ross, en fait, n'a cessé en dix ans de s'appuyer sur deux éléments qu'il considère comme complémentaires, et à partir desquels il bâtit ses films : le dialogue, et les acteurs. Qu'on se souvienne seulement de son adaptation de la pièce de Woody Allen, *Tombe les filles et tais-toi*, ou de *Ennemis comme avant* (*The Sunshine Boys*), avec George Burns et Walter Matthau, qu'on retrouve ici, dans un scénario de Neil Simon, auteur du sujet précédent et de celui du prochain film de Herbert Ross, *Chapter Two*.

Le film, pour Ross, est en quelque sorte un moyen de mettre des comédiens dans une cage — les dialogues — et de nous y faire entrer avec eux, de nous offrir le gourmand confort de pouvoir savourer en convive assis à la meilleure place ces irrésistibles plats piquants que l'esprit *New Yorker* et l'humour juif américain ont rendus célèbres.

A cet égard, *California Suite* ne déçoit pas. Le script est conçu pour servir un découpage théâtral dont toutes les scènes sont écrites en continuité sur quatre axes différents, ces quatre axes de situation étant parfaitement indépendants les uns des autres et laissant ainsi au montage un jeu nécessaire, pour pouvoir disposer des scènes selon une alternance de rythmes et de registres.

Le procédé est au demeurant parfaitement banal et conventionnel : plusieurs couples, pour des motifs divers, arrivent à Hollywood à peu près en même temps, par la route (les deux ménages noirs de Chicago), ou par avion, soit qu'ils s'y rejoignent (Matthau retrouve son frère et attend sa femme pour le lendemain : Jane Fonda poursuit sa fille et retrouve son ex-mari), soit qu'ils débarquent en invités, comme l'actrice anglaise qui va, peut-être, recevoir un Oscar (Maggie Smith), et son mari (Michael Caine).

Tout l'art de Herbert Ross va consister à mettre en valeur ses comédiens, en modulant le degré du burlesque (les deux couples de Noirs de Chicago), du vaudeville (Walter Matthau et son frère, sa maîtresse d'un soir et sa femme), ou de la comédie scintillante alliant l'humour d'un Donleavy à la vivacité d'une tradition qui n'a cessé d'aiguiser ses répliques et ses paradoxes depuis Wilde et Coward — avec, *in fine*, cette touche d'émotion toujours prête à se châtier d'elle-même d'un sarcasme, par pudeur...

La distribution choisie par Ross n'est pas éblouissante : elle est parfaite. Je veux dire que, à partir du moment où on quitte le burlesque, chaque acteur et chaque actrice montre ce qu'il faut de vulnérabilité pour atteindre exactement la ligne invisible à partir de laquelle le rire ne sent plus tous les droits. Oh, sans jamais, et heureusement, vouloir jouer sur les deux registres avec intention. *California Suite* ne prétend pas au message, à la tranche de vie, à être une coupe de démonstrateur de stand sociologique empli à ras bord des choses de la vie américaine...

Ce film brillant utilise le cinéma comme spectacle et on ne trouve pas souvent mieux sur une scène de Broadway. On n'a pas vu souvent non plus Jane Fonda dans ce genre de rôle depuis ses débuts au théâ-

CALIFORNIA HOTEL (*California Suite*), film américain de Herbert Ross (1978). Scén. : Neil Simon. Mus. : Claude Bolling. Image : David M. Walsh. Mont. : M.A. Stevenson. Cost. : Patricia Norris. Casting : J. Shull (peintures de D. Hockney). Couleur / Panavision. Prod./Distrib. : Warner-Columbia. Durée : 1 h 40'. Interprétation : Jane Fonda (Hannah Warren); Alan Alda (Billie Warren); Michael Caine (Sidney Cochran); Maggie Smith (Diana Barrie); Walter Matthau (Marvin Michaels); Elaine May (Millie Michaels); Bill Cosby (Dr Willis Panama); Richard Pryor (Dr Chauncy Gump); Gloria Gifford (Lola Gump); Shella Frazier (Betina Panama); Herbert Edelman (Harry Michaels).



Alan Alda et Jane Fonda dans *California Hôtel* d'Herbert Ross.

tre : comme pour Maggie Smith (je ne sais si elle a déjà incarné Elizabeth 1^{ère}, mais elle serait une « Reine vierge » étonnante), Walter Matthau, Alan Alda, Ross a mis dans le mille.

Il convient d'ajouter que sa mise en scène a suffisamment de brio, dans le cadre choisi — l'espace scénique comme les situations —, pour enlever avec légèreté ces face à face empêtrés dans les sentiments secrets, les quiproquos, l'amertume. Enfin rire ! comme on riait aux grandes comédies de Hawks !

Claude Michel Cluny

UN SI JOLI VILLAGE...

Etienne Périer

Le juge et l'assassin

La femme d'un hobereau de village, Stephane Bertin (Victor Lanoux), disparaît mystérieusement. Un juge d'instruction, Noblet (Jean Carmet), enquête, accumule les preuves qui devraient condamner Bertin. En vain : s'appuyant sur, comme on dit, « une querelle d'experts », la cour rend un verdict de non-lieu. Justice ne sera pas faite. Le film d'Etienne Périer (et de loin son meilleur, même si le début nous fait craindre le pire, style *Un meurtre est un meurtre* et autres *Main à couper*) qui évite avec prudence toute démonstration systématique — et l'on voit très bien ce qu'aurait pu en tirer un Cayatte, pataugeant dans un tel sujet — pose avec précision le problème de savoir si un homme peut se situer au-dessus des lois et, corollairement, si la justice peut le tolérer. Sans aller plus loin mais sans esquiver la question que posait déjà le roman de Jean Laborde, le *Moindre mal*, dont il s'est inspiré, Etienne Périer, avec sérénité, mais non sans amertume, répond simplement : oui. Après avoir soigneusement étudié le dossier en son âme et conscience et laissant apparemment au public, promu juré, le soin de rendre son

verdict. Ne nous trompons pas sur ces apparences-là : l'importance de plus en plus grande que vont prendre Noblet et Muriel Olivier (l'institutrice, maîtresse de Stéphane, dont elle attend un enfant) qui deviennent les véritables juges *moraux* devant les curieuses défaillances de la justice légale, montrent bien où se situent les choix d'Etienne Périer.

Dossier donc, et contradictoire, ou plus exactement se nourrissant de contradictions, la plus flagrante — et qui est la ligne de force du film — se situant dans le décalage existant entre Stéphane et son époque. Ce si joli village n'est en fait qu'une enclave, dans la France contemporaine, de temps révolus. La société est ici de type médiéval, revue, mais non corrigée par la révolution industrielle : Stéphane, propriétaire, par héritage, d'une tannerie qui fait vivre tout le village, est le maître du lieu, le suzerain incontesté, et ses ouvriers, qu'il « tient » par la garantie de l'emploi et, paternalisme oblige, les logements qu'il leur concède, ses vassaux. Mais le pouvoir de Stéphane ne se limite pas à l'entreprise : le conseil municipal dont il est membre, se soumet toujours à ses décisions, quelles qu'elles soient. Le maire s'inclinera toujours devant lui. Plus loin, ce sera le préfet. Plus loin encore, le pouvoir central, qu'il s'agisse du Ministère de l'intérieur ou de la justice. C'est que Stéphane détient l'arme absolue. Qu'on l'inquiète ou qu'on le conteste, il fermera son usine. Trois cents ouvriers, dans une région névralgique, comme elles sont en passe de le devenir toutes, se retrouveront au chômage. Conclusion : on préférera, en haut lieu, un dossier classé hâtivement, à des troubles sociaux. Pragmatisme ? Sans doute. En même temps que soumission du pouvoir légal à des pouvoirs parallèles dont le poujadisme reste le ventre fécond.

Etienne Périer se garde bien, pourtant, de faire un film politique, au sens général du terme, qui mettrait en cause le pouvoir ou les indulgences d'une justice dépendant directement de ce même pouvoir, tout en lui conservant son sens premier, qui concerne la vie de la cité. Or, *Un si joli village...* apparaît bien pour ce qu'il est (un lieu clos qui retrouve sa cohésion et son unité, sous la houlette de son seigneur, face à l'envahisseur, le juge obstiné, venu d'ailleurs, et qui, par sa seule présence, menace la sécurité de la forteresse), il n'en demeure pas moins que nous sommes devant un champ de bataille où se déroule le combat le plus douteux, qui opposera Noblet — dont le métier n'est que d'éclairer la justice et ce quoi qu'il lui en coûte — à un village qui ne peut que (mais le veut-il ?) prendre fait et cause pour son maître et seigneur. Le chantage de Stéphane au chômage n'est pas ressenti comme tel : ce serait plutôt remettre en cause un certain type de rapports (et, partant, un certain type de société) entre exploiteur et exploités, dont tout le monde s'accommode fort bien. Etienne Périer n'y insiste pas mais le murmure tout au long de son film : c'est moins la crainte du chômage que celle de voir soudain bouleversée une tradition séculaire qui fait réagir de cette façon non seulement les villageois, mais les ouvriers eux-mêmes.

Alors, film réactionnaire, qui dénoncerait, pour mieux la vanter, la collusion « objective » entre le monde du travail et l'Entreprise, avec la majuscule de rigueur ? Je ne le pense pas, dans la mesure où les seuls personnages « positifs » (le juge, l'institutrice et, même si on le voit fort peu, le délégué du personnel) sont ceux-là même qui réfutent un tel type de pouvoir et qu'Etienne Périer regarde avec le plus de sympathie.

D'ailleurs, sans manichéisme, mais plutôt par un glissement continu mais irréversible vers la réalité des êtres et des choses. Stéphane, présenté comme une sorte de héros, à qui on pardonnerait volontiers au départ d'avoir tué sa femme dans un mouvement de colère, s'effrite lentement sous les yeux du spectateur tandis que le

UN SI JOLI VILLAGE... France 1978. Couleurs, 1 h 56. Réalisation : Etienne Périer. Scénario, adaptation et dialogues : André G. Brunelin et Etienne Périer, d'après le roman de Jean Laborde, *Le moindre mal*. Images : Jean Charvein. Décors : Jean-Jacques Caziot. Musique : Paul Misraki. Production : Planfilm/Films de la Tour/Jacques Roitfeld/Films de la Drouette. Distribution : Planfilm. Interprétation : Victor Lanoux (Stéphane Bertin), Jean Carmet (le juge Noblet), Valérie Mairesse (Muriel Olivier), Michel Robin (Gaspard), Jacques Richard (Maurols), Gérard Jugnot (Fréval), Francis Lemaire (Demaison), Anne Bellec (Nelly).

personnage du juge, considéré, toujours au départ, comme un être médiocre et tâillon, prend, au fil du récit une dimension insolente et, pourquoi pas, exemplaire. Ce renversement insidieux de la situation, Etienne Périer ne se contente pas de la fonder sur l'antinomie de ses interprètes (Lanoux/Carmet) dont il joue avec maestria mais sur la détérioration du point de vue de sa mise en scène. C'est dire que le réalisateur réussit à faire passer le spectateur du subjectif (le point de vue du village) à l'objectif, en passant par le méticuleux démantèlement de son soi-disant héros, par un lent transfert de sympathie qui nous rend soudain proche ce petit juge insignifiant dont la ténacité, suicidaire au niveau de sa carrière, lui vaudra, outre une très mauvaise note, l'indélébile qualificatif de « rouge ». Etienne Périer ne veut pas, à l'évidence, polémiquer avec la justice et ceux qui la manipulent. Mais ce qu'il dit, sur la manière d'utiliser les lois et partant, sur une certaine société, il le dit fort bien, sans prétention ni coups de gueule excessifs, pourvu qu'on sache lire entre les images.

Tristan Renaud

LA TERRE AU VENTRE

Tony Gatlif

Un lieu d'existence

« Ce film est le regard de l'enfant que j'étais pendant la guerre d'Algérie », écrit en exergue Tony Gatlif. La mémoire en effet compose et articule chaque image de ce film. En reprenant l'atmosphère de *la Maison de Bernarda Alba* de Federico Garcia Lorca, un foyer sans présence masculine, Tony Gatlif constitue tout d'abord un lieu d'existence, un espace temporel où la vie passe et se passe de son sens.

L'action se déroule dans une ferme de la campagne algérienne où habitent quatre jeunes femmes accompagnées de leur mère mourante. Là dans ce huis-clos se déroulent les gestes les plus routiniers, la monotonie devient désespoir organisé, tandis qu'à l'extérieur, dans le reste du pays, a lieu la révolution algérienne, l'espoir du FLN s'affronte aux exactions criminelles de l'OAS.

Tony Gatlif a eu l'intelligente idée de situer l'action dans un paysage qui ressemble à la France et non pas à l'Algérie. La reconstitution de certains faits historiques qui ne sont pas représentés mais simplement élaborés par le son (bruits de mitrailleuses, cris de joie à la Libération, etc.) donnent une dimension autre aux images. On ne peut plus considérer la Guerre d'Algérie comme un événement lointain dans le temps et l'espace. La guerre est ici dans le ventre de la terre et, comme l'indique bien le titre du film en inversant les mots, cette terre est dans notre ventre.

La Terre au ventre ou ce ventre qu'on essaye d'ensevelir sous les décombres d'un passé trop gênant, à chaque fois que les êtres humains préfèrent le silence à la vérité.

Justement, il existe dans ce film une mise en scène du silence. La Terre au ventre débute sur une vision véritable et atroce d'un enfant tremblant de peur, puis dans un montage parallèle de deux travellings (l'enfant et un blessé qui courent), le film semble, dans cette séquence passer d'un vagin à la réalité. Ensuite, de longues scènes, extrêmement bien rythmées par le montage, faites de silence, de gestes quotidiens, de paroles inutiles. Le film semble ne pas savoir parler, il observe. La caméra cerne, situe, mais toujours avec une certaine distance, comme si elle était en transit. Au fur et à mesure, avec l'arrivée du militant FLN blessé (une trentaine de minutes après le début du film) dans cette maison repliée sur elle-même, il s'effectuera une entrée vigoureuse de la réalité historique

LA TERRE AU VENTRE. France, 1978, couleurs, 1 h 30. Réal. et scén. : Tony Gatlif. Ph. : Charlet Recors. Son : Jean-Paul Minassian. Mont. : Sophie Tatitscheff. Prod. : JKL International. Interprétation : Betty Berr, Anne Hoybel, Marie Keruzore, Marie-Hélène Rudel, Elisabeth Kaza, Robert Nogaret, Maryline Even, Tony Gatlif.

qui deviendra révélatrice, un élément catalyseur du sens de tous les silences, les gestes et les mots inutiles. Le bloc familial que composaient les cinq femmes se démembrera. La caméra cesse alors d'être descriptive, elle prend la parole, filme de face, évolue dans de longs travellings, elle semble déliée, enfin libre et met en place une toute autre conception de l'espace par rapport au début. Le montage s'en ressent et entre les plans-séquences s'insèrent maintenant des plans brefs qui permettent au spectateur de se distancer de ces images, ces rapports humains qui deviennent de plus en plus symboliques, durs et vrais.

Tony Gatlif n'a pas eu la prétention de faire un film réaliste, bien que le récit soit ici plus que plausible, mais un film de souvenirs où justement les êtres sont mythifiés, les images traumatisantes et définitives, les détails insaisissables, la vision voilée comme la belle, mais beaucoup trop précieuse, photo de Charles Recors. *La Terre au ventre* aurait été une réussite totale si Gatlif n'avait pas agglutiné dans la partie finale les séquences significatives et si les comédiennes, l'interprète de la Mère mis à part, avaient été franchement plus convaincantes, dirigées de manière qu'elles ne passent pas continuellement d'un jeu naturaliste à un jeu distancié.

Quant au montage (1), il est parfaitement élaboré, calibré dans les moindres détails. *La Terre au ventre* est un film beau et captivant qui mérite d'être vu d'autant plus qu'il nous révèle un réalisateur aux qualités certaines. Tony Gatlif a fait de ses souvenirs un lieu d'existence qu'il fait bon de visiter.

Léonardo de la Fuente

(1) L'une des monteuses, Sophie Tatischeff, est la réalisatrice d'un très beau court métrage *Dégustation maison* qui fait partie du film *la Preuve par six* (voir *Cinéma 78* n°240)

Betty Berr, Marie Keruzore, Marie-Hélène Rudel, Anne Hoybel dans *la Terre au ventre*.



VERS UN RENOUVEAU DU MELODRAME : De Slow Dancing à Château de Rêves

La première danseuse d'une compagnie qui monte un ballet moderne au « Lincoln Center », à New York, est contrainte par son partenaire à se faire examiner par un médecin à quelques jours de la première du spectacle qui va la rendre célèbre. Les résultats des radios sont catégoriques : elle a trop demandé à son organisme et doit s'arrêter immédiatement de danser au risque d'être entièrement paralysée. Elle continue malgré des douleurs de moins en moins supportables. Le soir de la première, à la fin du spectacle, sous les applaudissements du public, elle s'écroule. C'est dans les bras de l'homme qui vient d'entrer dans sa vie et qui a découvert son secret qu'elle parvient à saluer. Elle ne dansera sans doute plus jamais. On ne sait même pas si elle remarchera un jour.

Dans une petite ville de province, une entraîneuse de patin à glace découvre une jeune fille très douée. A force de travail, elle en fait la favorite de la sélection américaine pour les Jeux olympiques de Moscou, en 1980. Le jour où elle remporte les épreuves de pré-sélection, un accident stupide la rend pratiquement aveugle. Le jeune homme qui l'aime depuis toujours l'aide à surmonter son infirmité. Personne ne doit savoir qu'elle a presque complètement perdu la vue. A sa première compétition, tout se passe bien. Mais quand les spectateurs lancent des fleurs sur la glace, elle est incapable de les voir, donc de les éviter. C'est soutenu par le jeune homme qu'elle répondra aux ovations du public. On ne sait si elle retrouvera la vue, ni si elle pourra continuer à patiner.

La danseuse classique, c'est Anne Ditchburn, une vraie danseuse, et le film, c'est *Slow Dancing*, de John G. Avildsen. La patineuse, c'est Lynn-Holly Johnson, une vraie patineuse, dans *Château de Rêves*, de Donald Wrye.

Les situations de ces deux films sont similaires. Dans les deux cas, la vedette féminine fait ses débuts à l'écran, mais c'est une professionnelle de la danse ou du patin à glace. Dans les deux films, l'homme est le dédic qui permet à la victime de reprendre courage. Dans les deux films, ce sont les femmes qui sont les artistes. Elles renoncent toutes les deux à des amants riches et célèbres, valables uniquement pour les périodes de succès, pour des hommes beaucoup plus modestes, mais plus compréhensifs, et dont l'amour se révèle en définitive plus profond. Enfin, les auteurs des deux films renoncent au happy-end, pour des conclusions plus ouvertes, mais qui ne laissent guère d'espoir qu'en l'amour.

Slow Dancing est un film plus ambitieux et plus intéressant qu'*Ice Castles*. En partie parce que le ballet classique est tout de même plus intéressant à regarder que le patin à glace. En partie aussi parce qu'Anne Ditchburn se révèle meilleure actrice que Lynn-Holly Johnson, une jolie blonde qui ne commence à être émouvante que lorsqu'elle devient aveugle.

Slow Dancing, surtout, se veut beaucoup moins larmoyant que son concurrent involontaire. Avildsen ne cherche pas à attendrir. Son approche du quotidien est faite de petits détails beaucoup plus réalistes que celle de Donald Wrye. Le monde du spectacle, chez lui, est beaucoup moins féérique. Il insiste sur l'effort incessant que représente l'entraînement d'une danseuse, alors que le succès de Lynn-Holly Johnson est quasiment miraculeux (ces éléments n'étant pas le résultat de ma lecture des deux films, mais clairement énoncés comme tels les deux fois).

Mais Avildsen et Donald Wrye se rejoignent dans l'opposition qu'ils font de la vie de tous les jours dans New York dépoétisée et dans une petite ville de province sans grand intérêt, et des échappées dans le rêve que la danse et le patinage permettent. A New York, Anne Ditchburn surprise en train de s'entraîner frénétiquement sur les toits danse doucement avec son amoureux maladroit (c'est le « *Slow Dancing in the Big City* » qui donne son titre au film). C'est une séquence « poétique », même si Avildsen ne cède pas à la tentation du lyrisme et des violons. Dans les neiges de la province, Lynn-Holly Johnson patine sur un étang gelé, sous les yeux éblouis de celui qui l'aime, mais avec une musique que n'aurait pas désavoué le Franz Skinner des films de Douglas Sirk. Après l'accident, nous retrouverons le même décor, mais avec des effets de flou (l'héroïne est aveugle, ne l'oublions pas) et pas mal de violons.

En définitive, ni *Slow Dancing* ni *Ice Castles* ne sont des grands films, même si Avildsen fait preuve de davantage de sobriété que Donald Wrye, se montrant en particulier plus exigeant sur les moyens de l'émotion, et traduit assez bien la générosité de ses personnages. Leur insistance finit par les rendre attachants (Paul Sorvino, après *Bloodbrothers* de Robert Mulligan, un film, soit dit en passant, bien meilleur que ce que laisse entendre Claude Michel Cluny, réussit à nous toucher dans un registre pour-

tant difficile). Mais ils ont le mérite de jouer tous les deux, sans se cacher, le jeu du mélodrame populaire.

Comme dans le curieux *De l'autre côté de minuit*, on ne s'attache pas trop à la vraisemblance et on se situe parfois, sans fausse honte, au-delà du ridicule. Un genre existe, avec ses conventions. Des cinéastes comme Charles Jarrott, Avildsen et Wrye témoignent, inégalement, mais d'une manière curieusement attachante, du renouveau d'un genre à qui l'on doit ne l'oublions pas quelques-uns des plus beaux films de l'histoire du cinéma.

Dominique Rabourdin

SLOW DANCING (*Slow Dancing in the Big City*), de John G. Avildsen. Scénario et dialogues : Barra Grant. Photo : Ralf Bode, Gerald Hirschfeld. Monteur et Cameraman : John G. Avildsen. Musique : Bill Conti. Avec Paul Sorvino, Anne Ditchburn, Nicolas Coster, Anita Dangler, Thao Penghlis, Linda Selman, Hector Jaime Mercado, Dick Carballo, Jack Ramage, G. Adam Gifford. Artistes Associés 1978. 1 h 50.

CHATEAU DE REVES (*Ice Castles*), de Donald Wrye avec Lynn-Holly Johnson, Robby Benson, Colleen Dewhurst, Tom Skerritt.

MESSIDOR

Alain Tanner

Du hasard à la nécessité

Alain Tanner, dans son sixième long métrage de fiction, et dix ans après *Charles mort ou vif*, nous engage à suivre l'itinéraire de deux jeunes filles qui se sont rencontrées *par hasard* au bord d'une route en faisant du stop et qui décident de partir à l'aventure. D'où viennent-elles ? Jeanne, d'origine bourgeoise, est étudiante en histoire, à Genève, tandis que Marie, d'origine mi-campagnarde, mi-ouvrière, est vendeuse dans un magasin d'une petite ville du canton de Vaud.

La présentation de nos deux « souris » (selon leur propre expression), celle des villes et celle des champs, mérite qu'on s'y arrête.

Jeanne, accoudée à un balcon, de dos, s'inscrit sur le fond bruyant et clair des mouvements de la rue ; elle se retourne et parle à un homme, celui avec lequel elle partage un studio. Le contre-champ sur ce personnage auquel elle s'adresse ne sera pas donné. Reléguée hors-champ, cette présence jouera au cours du film un rôle important de réserve scénarique : ce studio, en effet, que Jeanne a quitté et vers lequel elle peut toujours retourner, accuse, avec d'autant plus de force qu'il ne nous a été ni montré ni désigné, le caractère totalement délibéré de sa démarche. Aucune nécessité apparente ne la détermine à partir et à continuer son aventure, si ce n'est un goût de l'acte *gratuit*, une volonté d'engager par une épreuve dérisoire un jeu dramatique.

Si Jeanne s'est présentée elle-même, telle une actrice face à une salle obscurcie par les feux de la rampe, Marie nous est connue par Jeanne, par les questions que celle-ci lui pose, par ses comportements dans les situations qu'elle lui impose. Dans le même temps où les deux jeunes filles découvrent leurs affinités réciproques, Jeanne révèle Marie au spectateur plus qu'à elle-même : elle est l'instigatrice de la mise en scène, d'une *représentation* du personnage de Marie. La nécessité profonde du lien qui les réunit, à savoir le rapport du sujet à l'objet, est donc inscrite dans le mode de présentation des deux personnages. La programmation du film étant posée, le jeu peut commencer.

La route signale l'itinéraire, et les bruits assourdissants des voitures marquent les diverses étapes d'un cheminement qui culminera au sommet d'une montagne. Une syntagmatique, explicite tant au niveau de la bande son que de la bande image, fait de chacune de ces étapes un tableau qui se referme sur lui-même. Constitué de

« faits divers », le film se développe à la manière d'un roman d'éducation.

Cette structure en habit d'arlequin permet de donner à chacun de ces faits divers à la fois une forte présence par un mécanisme d'actualisation et d'abstraction, et une certaine déréalisation par le cadre dans lequel ils s'inscrivent, par la mise en représentation dont ils sont l'objet.

Pas à pas, les relations des deux protagonistes évoluent. Dès la scène : « Tentative de viol », les rôles respectifs s'inversent. Jeanne, objet/mise en scène du viol (là, se justifie une apparente complaisance), provoque Marie à l'action. Plus précisément, il ne s'agit pas tant d'une inversion des rôles que de l'évolution de la prise de conscience de Marie provoquée par la constante ambiguïté de Jeanne : objet d'une mise en scène dont elle est elle-même le sujet.

Cette dialectique est clairement nommée peu après : ayant à se présenter au policier qui les interpelle, Jeanne se déclare muse de la comédie (Thalie) et désigne Marie comme celle de l'histoire (Clio) ; Messidor, le mois des moissons dans l'ancien calendrier révolutionnaire, devenant leur nom commun, le signe de leur insertion dans un même processus de production historique, une praxis dont les deux termes seraient la pratique de la vie quotidienne et la mise en représentation de celle-ci.

Et c'est au sommet d'une montagne que l'adéquation de ces termes se réalise, éprouvant, par l'expérience de leur homosexualité, la coïncidence de l'étranger et du même, le point extrême où le jeu s'exacerbe et s'abolit.

En bas, c'est la route à laquelle toujours on revient, le lieu des fausses rencontres, de l'agressivité comme règle d'un jeu dont on a oublié qu'il est jeu pour n'en conserver que les règles ; règles imbéciles et cruelles à qui ne veut, ne serait-ce que par *jeu*, s'y soumettre.

Il suffit de les transgresser pour mettre à jour ce qu'elles cachent : les frustrations et les hantises, la méchanceté et la médiocrité de la petite-bourgeoisie. Car elles n'ont d'autres fonctions que de servir d'alibi à l'exercice serein d'un fascisme ordinaire et impitoyable. Un jeu télévisé, par exemple, devient l'image géante d'un fonctionnement social où chaque individu devient le relais des pouvoirs de répression. Le fascisme serait-il fondamentalement lié aux processus de médiatisation ? Quel lien entretient-il avec le spectaculaire ? Tels sont sans doute les vrais problèmes que soulève le film.

Jeanne et Marie tomberont dans ces pièges, au bord de la route, faute de n'avoir su décoder les signes d'un jeu qui trouve en lui-même sa propre justification, coupé en apparence des réalités qu'il occulte. Happées par l'univers mental auquel elles tentèrent d'échapper, elles réagiront comme *on* voulut qu'elles le fissent. Par erreur ? Par *hasard* ?

La réalisation de l'acte gratuit est piégée. Là où l'on croit pouvoir exercer le plus pleinement sa liberté, là, au contraire, le déterminisme se révèle d'autant plus brutalement que l'on croyait en faire l'économie. Tout dans l'image, surchargée de signes, tout dans la topographie de l'espace filmé, matérialise les mailles du filet dans lequel elles seront prises. Il y a une parfaite adéquation entre ce discours filmique et le propos d'Alain Tanner. Et nous pouvons le regretter. Et nous pouvons craindre qu'en dernière analyse il soit lui-même piégé par son film.

Il y manque, en effet, et contrairement aux films de Wim Wenders auxquels on ne manquera pas de comparer *Messidor*, cet espace du *jeu*, justement, la dimension du hasard où la fascination fonctionne, rendant cette organisation sociale *possible*, sinon désirable. Maîtrisé comme une expérience de laboratoire, mettant aux

MESSIDOR. Franco-Suisse. 1978. Couleurs. 35 mm, 1/1,66. Durée : 2 h. Scénario original, dialogues et réalisation : Alain Tanner. Ph. : Renato Berta. Son : Pierre Gamet. Musique : Arlé Dzierlatka. Mont. : Brigitte Sousseller. Int. : Clémentine Amouroux (Jeanne), Catherine Rétoré (Marie).

prises deux « souris » avec certains éléments sociologiques réactifs, le film n'aboutit qu'aux résultats que les hypothèses de départ s'étaient fixés : le milieu est hostile.

Jacques Petat

VOYAGE AU BOUT DE L'ENFER

Michael Cimino

Avant *the Deer Hunter*, nous ne connaissions de Michael Cimino qu'un film assez attachant, *le Canardeur* (*Thunderbolt and Lightfoot*), un film écrit et réalisé sur mesure pour son producteur et interprète Clint Eastwood. Mais rien dans ce *Canardeur* n'annonçait le déferlement de superlatifs qui précède aujourd'hui *the Deer Hunter*. Les deux films ne se situent pas, il est vrai, au même niveau d'ambition. *Le Canardeur* n'était qu'une aventure de plus pour Clint Eastwood. *The Deer Hunter* se veut le premier grand film américain sur la guerre du Vietnam, et un rôle exceptionnel pour Robert De Niro.

Le résultat laisse assez perplexe. L'efficacité et le talent de Cimino ne peuvent être mis en doute. Ce qui me gêne dans le film, ce sont d'abord les quelques défauts inhérents à la super-production, en particulier la longueur, et la nouvelle escalade dont il témoigne dans le domaine de la violence.

De la super-production, *the Deer Hunter* a l'ambition, les moyens et la durée. C'est-à-dire qu'avant d'en arriver à l'essentiel, Cimino nous fait passer par d'interminables séquences d'introduction. Son film est l'histoire de trois copains, américains d'origine russe et membres de la communauté russe d'une cité industrielle des Etats-Unis. Trois copains de chasse et de beuverie. Avant de partir pour le Vietnam (départ qui ne leur pose pas de problèmes moraux particuliers ; ils partent simplement défendre leur pays et la liberté, Cimino nous les présente comme à peu près a-politiques, mais vraisemblablement anti-communistes, même si ce n'est pas expressément dit), ils vont une dernière fois à la chasse, ce qui donne à De Niro l'occasion de manifester des qualités d'endurance hors du commun et la mentalité d'un chef, et célèbrent interminablement le mariage de l'un d'entre eux. C'est une noce à la russe, assez longue, et très largement arrosée de bière et de vodka.

Cette introduction, partie de chasse plus noce, dure une bonne heure. Elle est destinée à nous familiariser avec les trois personnages et à expliquer les liens très forts qui les unissent. On les sent inséparables, pour la vie.

On arrive au Vietnam. Cimino passe très brutalement de la fête à la guerre, par un effet de montage à la fois sonore et visuel très impressionnant. C'est du très beau travail. On regrette simplement qu'il ait fallu une heure pour en arriver là, et l'on peut difficilement ne pas penser que des cinéastes comme Walsh, Vidor ou Ford en auraient dit autant avec beaucoup plus de conviction.

Les trois camarades se retrouvent prisonniers des Viets après une scène d'action très spectaculaire et magnifiquement filmée. Le contraste est grand, bien sûr, entre l'ambiance du mariage et celle des prisons vietnamiennes. Les Américains sont entassés dans des cages, la tête sortant à peine de l'eau. Au-dessus d'eux, leurs geôliers se livrent aux joies de la roulette russe, c'est-à-dire qu'ils parient sur les chances de survie des prisonniers qu'ils obligent à « jouer » sous la menace de leurs armes.

La violence devient à peu près insoutenable. Cimino va beaucoup plus loin que Peckinpah. C'est un festival de têtes qui éclatent

VOYAGE AU BOUT
DE L'ENFER (*The Deer
Hunter*). USA, 1978.
Couleurs, 3 h 03. Réal. :
Michael Cimino.
Mont. : Peter Zinner.
Mus. : Stanley Myers.
Ph. : Vilmos Zsigmond.
• Prod. : Emi Films.
Distr. : Les Artistes
Associés. Interpréta-
tion : Robert de Niro,
John Cazale, John
Savage, Christopher
Walken, Meryl Streep,
George Dzundza, Chuck
Aspögren, Shirley Stoler,
Rutanya Alda.

et de jets de sang qui giclent hors des crânes. Le suspense est insupportable. L'évasion de De Niro et de ses amis après une partie de roulette russe hallucinante est un grand moment de cinéma. Mais à ces moments d'extrême violence, un des trois camarades ne survivra qu'au prix de sa raison.

Et c'est là que le film de Cimino est, à *mon sens*, réussi. Il montre à quel point la violence peut devenir insupportable et conduire à la folie. De Niro, celui que l'on nous avait déjà présenté comme le plus fort, sera le seul à sortir apparemment intact de cet enfer. Son ami y laissera la raison. L'autre restera infirme pour la vie.

Troisième partie : retour au pays natal. Mais rien n'est plus comme avant pour De Niro, qui a perdu toute joie de vivre, et qui est sans nouvelle de celui qui a perdu la raison, et principalement la mémoire. Il va aider l'infirme à se réinsérer dans la vie sociale, à accepter sa condition, à retrouver sa famille. Lui-même va se décider à repartir pour Saïgon, à la recherche de celui dont on est sans nouvelles.

Quatrième partie : L'armée américaine évacue Saïgon. C'est l'enfer. De Niro apprend que son ami est devenu un joueur de roulette russe professionnel. Drogué, maintenu dans une sorte d'inconscience, il est exploité par des trafiquants (français et vietnamiens) qui engagent sur lui — et gagnent — des sommes énormes. Pour le retrouver, De Niro est obligé de se proposer pour jouer contre lui, espérant pouvoir le sauver. Je vous laisse deviner la conclusion. Elle intervient après un suspense digne de celui de l'évasion, dont il est la réplique.

A son retour au pays natal, définitif celui-là, De Niro laisse la vie sauve au chevreuil (the Deer) qu'il tient pourtant au bout de son fusil. Le sang a assez coulé.

Cimino ne porte aucun jugement sur la guerre. Il en détaille les horreurs. Il montre également que certains hommes font pour l'argent ce que d'autres font par goût de la violence, par cruauté. Est-ce qu'un tel propos justifiait une telle exploitation de la violence et du sang ? Une telle insistance ? Jusqu'où peut-on aller ? A un certain niveau — ici allègrement dépassé — la violence considérée comme un spectacle ne devient-elle pas complètement fascinante, et d'autant plus fascinante que celui qui la montre — en l'occurrence Cimino — sait la mettre en valeur. Mais quelle est la frontière entre la « dénonciation » et la « complaisance » ?

Reproduisant des images de supplices chinois à la fin des *Larmes d'Eros*, Georges Bataille insiste sur le rôle décisif de ces clichés dans sa vie : « *Je n'ai pas cessé d'être obsédé par cette image de la douleur, à la fois extatique (?) et intolérable. J'imagine le parti que, sans assister au supplice réel, dont il rêva, mais qui lui fut inaccessible, le Marquis de Sade aurait tiré de son image : cette image, d'une manière ou de l'autre, il l'eût incessamment devant les yeux. Mais Sade aurait voulu le voir dans la solitude, au moins dans la solitude relative, sans laquelle l'issue extatique et voluptueuse est inconcevable* ».

Quels que soient les alibis dont on peut s'entourer, et quel que soit le talent du cinéaste, des images de violence comme celles de *the Deer Hunter* peuvent avoir des conséquences trop graves pour que l'on puisse assister, sans frémir, à cette nouvelle escalade.

Dominique Rabourdin



*Il suffit
d'attendre...*

Jean-Louis Trintignant a défini sa première réalisation cinématographique, *Une journée bien remplie*, dont la vedette était Dufilho, comme quelque chose relevant « du *Douanier Rousseau* et du *Facteur Cheval* ». Si l'on traduit cette définition par mélange de familiarité, de naïveté, de surréalisme et d'entêtement artisanal, elle s'applique aussi à son second film, *le Maître nageur...* Avec une réserve : il est difficile de parler d'artisanat pour un film aussi riche.

Cela nous permet, d'ailleurs, d'entrer immédiatement dans le vif du sujet. Jean-Louis Trintignant parle sur son ton favori — l'humour noir — de son sujet favori — l'argent.

Il emprunte ici son histoire à un roman de Vahé Katcha. Mais ce qui l'a attiré, ou en tous cas ce qu'il met en évidence, c'est l'importance de l'équation : « richesse égale mort ». L'argent a paralysé, puis tué Zopoulos ; l'argent fascine puis tue Marcel ; l'argent attire puis paralyse, puis tue Marie.

Le film, tout en suivant une progression dramatique précise qui mène implacablement du rêve à l'argent et de l'argent à la mort, selon une logique qui est bien celle de notre société, se construit en trois actes aux collaborations diverses, et passe de la comédie légère à la satire grinçante puis à la tragédie bouffonne.

Trintignant a choisi la difficulté à tous les niveaux. Le genre, d'abord : s'il n'est pas facile de faire rire, il l'est encore moins de manier le rire « noir » ; le partage de la vedette en trois pôles ensuite, l'intérêt basculant de Stéfania Sandrelli à Jean-Claude Brialy et Guy Marchand ; enfin une certaine qualité de désespoir, ingrédient difficile à manier, qui s'incarne dans le jardinier loquaceux que Trintignant choisit d'interpréter, et dont toute la philosophie se ramène à : « *Il suffit d'attendre* ».

Après un prologue (le générique) aux décors et aux éclairages surréalistes et inquiétants, nous retrouvons vite le quotidien.

Acte I : nous faisons la connaissance de Marie ; elle traverse la vie dans un rêve, persuadée que ce qu'elle rêve se réalisera. C'est d'ailleurs vrai. Et c'est ainsi qu'elle rencontre Marcel, dans un bastingue de Roubaix. Toute cette ouverture est menée bon train. Les corons du nord sont utilisés comme à contre-sens : ils ne sont peuplés que d'une colonie italienne au pittoresque rassurant. On vole de gag connu en gag déjà vu, et on ne s'ennuie jamais, parce qu'à la dernière minute il y a toujours la petite trouvaille qui change tout.

Fin du premier acte. Le décor change ; comme Marie a rêvé de soleil, Marcel cherche du travail sur la côte d'azur. Les hasards conjugués des songes et des petites annonces le font « maître nageur » chez le riche Zopoulos (Moustache) dont le valet (Jean-Claude Brialy) est inquiétant. C'est la moins bonne partie du film. On s'apercevra, après coup, que c'était une transition nécessaire vers la gravité de la fin. Pour l'instant, les rires se figent ; Jean-Claude Brialy a l'air d'orchestrer une série de sketches pour un quelconque Guy Lux. Heureusement la somptueuse piscine est angoissante, anormalement grande, vide ; elle est le lien avec l'acte III.

C'est une idée diabolique, qui redonne au film son souffle. Sentant venir sa mort, Zopoulos organise un marathon : celui qui restera le plus longtemps dans la piscine sera son légataire universel.

Une tension terrible s'installe, que Trintignant ne craint pas de souligner par des accompagnements de musique de Verdi, ni de

LE MAÎTRE NAGEUR (France, 1979), Couleur, 1h30. Réalisateur : Jean-Louis Trintignant. Scénario d'après le roman de Vahé Katcha. Adaptation et dialogues : Françoise, Jean-Claude et Robert Emion. Images : Jean-Jacques Flora, son : Adrien Nataf, Jacques Mau-mont, Claude Villand. Décor : Gloria Keut et Daniel Budin. Interprétation : Guy Marchand, Stéfania Sandrelli, Jean-Claude Brialy, Moustache, Jean-Louis Trintignant, Christian et Serge Marquant, François Perrot. Productions Odissey.

fractionner par des gags loufoques. Il règle son compte au racisme, aux inégalités sociales, à la bourgeoisie ; on se demande s'il n'en fait pas un peu trop... Le spectateur exercé sent cependant poindre l'audace sous la maladresse et comprend de mieux en mieux le vilain petit jardinier. Bientôt le film sent la mort.

C'est là que le film est le plus travaillé ; dans son agonie Marcel revoit sa vie. Les souvenirs sont parfois de simples flashes-back (l'image nous est alors restituée telle que nous l'avons vue), parfois c'est un hors-champ (nous voyons alors la suite de l'image qui nous avait été donnée dans le déroulement de l'histoire), parfois un contre-champ (et nous recevons le regard que portait sur Marcel, celui que nous regardions avec lui tout à l'heure).

Coquetterie ? Je dirais volontiers exigence, désir d'exploiter toutes les possibilités du cinéma. Surabondance qui joue pour et contre le film à chaque instant. La piscine (véritable axe et vedette du film) exige des prouesses d'une caméra sub-aquatique, qui se confondent facilement avec de la virtuosité gratuite. L'hélicoptère survolant le marathon n'est pas d'une absolue nécessité ; on multiplierait les exemples (ceux des personnages secondaires par exemple).

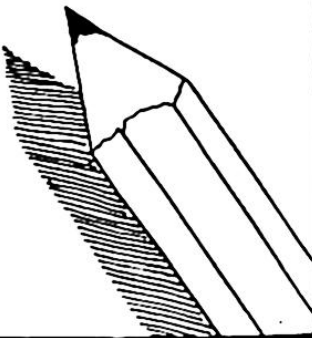
Trintignant semble avoir voulu faire « le maximum », refusant de se contenter d'un genre ou d'un état d'esprit, faisant éclater tous les modes cinématographiques. Il ne s'agit ni d'un mélodrame, ni d'une comédie, ni d'une étude de mœurs, ni d'un film surréaliste. Au fait de quoi s'agit-il ?... d'attendre, avec le jardinier. La pirouette de la fin nous ramène au cynisme, à l'humour désabusé, seule parade au désespoir.

Curieuse entreprise, plus ambitieuse et plus naïve à la fois qu'il n'y paraît. Jean Louis Trintignant a bien de la peine à se dissimuler sous l'anonymat du rire.

Mireille Amiel

témoignage nage Chrétien

HEBDOMADAIRE
D'OPINION
EN VENTE CHAQUE
LUNDI 6F CHEZ
VOTRE MARCHAND
DE JOURNAUX
OU A TC 49 RUE
DU FAUBOURG
POISSONNIERE
75009 PARIS



CHAQUE VENDREDI

 **l'unité**

L'HEBDOMADAIRE
DU
PARTI SOCIALISTE
AVEC
LA CHRONIQUE
DE
FRANCOIS
MITTERRAND

Prix du numéro : 5 F
Abonnement annuel : 180 F

Administration : 41, boulevard Magenta 75010
208.23.50



OPERATION TRAQUENARD

The Delta Factor. U.S.A. 1970. 1 h 31. Couleurs. Spillane-Fellows Prod. A. Mickey Spillane production (co. : Tay Garnett). Scénario : Tay Garnett, d'après Mickey Spillane. Images : Ted Salzis, Vincent Salzis. Interprétation : Yvette Mimieux, Christopher George, Diane McBain, Ralph Taeger, Yvonne De Carlo, Sherri Spillane, Ted de Corsia, Rhodes Reason, Joseph Sirola, Richard Ianni, George Ash, Fred Marsell.

Sortie en VF en double programme au Gaîté-Rochechouart avec un spaghetti-western plutôt débile, cette petite bande policière minable, mal filmée, au scénario des plus confus et au tirage couleurs pisseux, a connu le juste sort qu'elle méritait. Si l'on excepte les innombrables sous-produits alimentaires que Tay Garnett fut contraint de réaliser pour la télévision américaine à partir de 1965, en compagnie d'une pléiade de visages fanés, il doit s'agir ici, sauf erreur, du testament cinématographique d'un des plus grands réalisateurs américains.

Nous sommes loin du foisonnement intellectuel et artistique du film-testament de Billy Wilder, *Fedora*, à travers cette avalanche de poncifs où un détective privé (Christopher George) soupçonné d'avoir volé 40 millions de dollars se voit obliger par la CIA, en échange de sa liberté, de faire évader, avec l'aide d'un agent fédéral féminin (Yvette Mimieux), d'une forteresse des Caraïbes étroitement surveillée par un dictateur, un célèbre politicien (dans la VO un savant). Whisky, microphones, poursuites en voitures, maté-

riel de l'apprenti James Bond : tous ces éléments appartenant au registre traditionnel du polars sont malheureusement à l'heure au rendez-vous sans la moindre parcelle d'originalité. S'il n'y avait quelques tétons aperçus de-ci de-là lors d'une party et la belle et sexy Yvette Mimieux roulant des hanches au bord d'une piscine, cette *Opération traquenard* n'aurait été qu'un voyage sans retour au pays du sommeil.

Patrick Cannière

CAP HORN

France, 1978. Couleurs, 1 h 30. Réal. : Yves Hussenot. Mont. : Alain Prouvost. Commentaire : Jean-Michel Barrault. Avec Eric Tabarly, Eric Loiseau, Alain Gabbay, Jimmy Viant, Bernard Deguy.

Faire, en voilier, le tour du monde n'est pas seulement l'occasion d'affronter, tout dessus, les quarantièmes rugissants. Il y a le reste. Les calmasses pourries qui collent, des jours durant, les coques à des mers plombées, la routine de vies rythmées par les quarts, le récurage du coin-cuisine et le ravaudage de voiles vrillées par les empannages. Une course autour du monde, c'est aussi la promiscuité, le froid, l'inconfort et la répétition lancinante de gestes mécaniques. *Cap Horn* nous parle plus d'histoire que de légende. Cet effort de démystification est sans doute le plus grand mérite du reportage qu'Yves Hussenot a consacré à la seconde Whitebread, transocéanique prestigieuse s'il en est, où s'affrontèrent, en 1977 — Portsmouth Rio et retour, via Le Cap et Auckland —, les plus grands voiliers et les meilleurs équipages.

Mais cela ne suffit pas et le film, exemple typique d'ébauche brouillon, fasseye quelque peu. Balançant constamment d'un bateau à l'autre, sans que l'on sache très bien qui est qui et qui fait quoi l'attention faiblit et l'intérêt, parfois fouetté il est vrai par des images de tempête d'une sauvage beauté, comme tirées de l'écume, s'encalmine à la longue dans les péripéties de la compéti-

tion. D'autant plus que les entretiens avec les trois skippers privilégiés, Tabarly (disqualifié par l'un de ces coups-bas dont le fair-play anglais a le secret), Eric Loiseau et Alain Gabbay qui émaillent le récit restent purement anecdotiques et que l'insipide séquence sur l'escala à Rio, carnaval oblige, sent vraiment trop le tire-copie en mal de métrage.

Domage. Le document, ici, se réduit aux dimensions limitées de la prouesse technique et du documentaire. Mieux vaut lire, sur cette course, la flânerie passionnée de Paul Guimard (1).

Frantz Gévaudan

(1) *L'Empire des mers* Ed. Hachette.

ET LA TENDRESSE ? ...BORDEL !

France, 1978. Scénario, dialogues, musique et réalisation : Patrick Schulmann. Photo : Jacques Assuerus. Production : Jean-Pierre Fougea. Interprétation Jean-Luc Bideau, Evelyne Dress, Bernard Giraudau, Anne-Marie Philippe, Régis Porte, Marie-Catherine Conté.

Les premiers films, on s'en voudrait d'être trop sévères avec eux. D'abord parce que c'est toujours plus intéressant de faire un article « pour » qu'une « démolition ». Ensuite parce que l'on a trop facilement tendance à dire du mal de premiers films ratés, mais ambitieux (d'autant plus mauvais qu'ils sont ambitieux), tout en consacrant quelques lignes amusées à des « bidasseseries » qui sont intrinsèquement beaucoup plus nulles, mais d'une nullité tellement évidente qu'il semble à peine utile d'y revenir.

Or, on ne peut pas dire que le premier film de Patrick Schulmann soit complètement nul. On peut même y trouver deux ou trois petites choses intéressantes. Mais tellement perdues dans le reste qu'il faut faire vraiment un effort pour les sauver.

Et la tendresse ?... Bordel ! témoigne de pas mal d'ambi-

tions. L'auteur y entremêle l'histoire de trois couples (« phallo », « romantique » et « sympa ») et de pas mal d'autres personnages, tous très typés, qui évoluent tous dans des milieux aussi différents que possible. Il essaye de donner à son film le plus de vie et de mouvement possible en le découpant au maximum, en multipliant les plans et les effets de montage, les décors, les situations, les musiques, les mots d'esprit, les clins d'œil. Ce qui donne un film plein à rabord, mais trop plein de tout. Très fatigant à regarder parce que l'on n'y prend presque jamais le temps de s'arrêter, de regarder, de se reposer. Tous les personnages, toutes les situations se veulent lourdement significatifs : il n'est pas un seul « second plan » qui ne charge son rôle au maximum, pas un seul geste ou un seul mot qui ne se veuille « exemplaire ».

Le ton même du film est plus que contestable. Patrick Schulmann veut jouer des oppositions. Son couple « sympa » s'oppose au couple « phallo », qui lui-même s'oppose au couple « romantique ». Mais le « phallo » est trop « phallo » pour être un seul instant crédible (et Jean-Luc Bideau en fait des tonnes) et le « romantique » est carrément débile, etc. A vouloir être agressif, on devient vite vulgaire et grossier. A vouloir jouer les amoureux sortis tous droits des romans de Boris Vian, on glisse dans la mièvrerie et même la bêtise. Enfin, à vouloir trop montrer que l'on sait faire du cinéma, alors que l'on n'en a pas tout à fait les moyens (en particulier financièrement), on se révèle d'une extrême maladresse alors que l'on voudrait, justement, prouver sa virtuosité. La démonstration en est particulièrement évidente, ici, au niveau du montage : ce n'est plus qu'un catalogue d'effets, pour la plupart pesants et inutiles.

Ces considérations sur la forme, sur la mise en scène, seraient sans doute moins sévères si le propos même de Schulmann était intéressant. Mais c'est surtout sa lourdeur qui nous frappe. A se vouloir

à la fois contestataire, critique, comique, poétique, écologiste, libératoire, satirique, agressif, que sais-je encore, son film n'est plus que systématique. Encore une fois, un catalogue des idées (plutôt de gauche, avec un petit côté libertaire) reçues. Vous croyez que j'exagère ? Mais voilà ce que le press-book dit sur le ton :

« Pour donner le ton, il faut mettre une clef sur la portée. Mais quelle clef choisir quand un film passe du comique à la réflexion, du libertinage à la tendresse ou de la délicatesse à la muflerie ? L'humour ? Peut-être que ça suffit après tout... On oublie les bémols et les dièses et on met HUMOUR à la clef ».

C'est malheureusement insuffisant pour faire de ce premier film autre chose que le devoir raté d'un élève qui est très loin d'être ce qu'il voudrait être : un cinéaste brillant, qui donne à penser. Deux ou trois petits détails montrent, par éclairs, que Patrick Schulmann fera peut-être, mieux un jour : des moments où, soudain, il nous montre sans chercher à démonter. Des rares — trop rares — moments d'accalmie, bien venus dans ce « *laisser-aller* » général.

Dominique Rabourdin

LA NUIT DES MASQUES

(Halloween). USA, 1978. Film de John Carpenter. Musique de John Carpenter, fotogr. de Dean Cundey, son de Tommy Causey. Prod. Falcon International. Distr. : Warner-Columbia. Metrocolor, scope, 1 h 31. Avec Donald Pleasance (Docteur Loomis), Jamie Lee Curtis (Laurie), Nancy Loomis (Annie), P.J. Soles (Lynda).

Il n'y a pas grand chose dans ce film, mais le peu qu'il y a est très bien. Et d'abord le fabuleux plan-séquence du début, à la caméra subjective de l'assassin, autour et à

l'intérieur de la maison où a lieu, en cours de plan et à demi-caché par le masque dont s'est couvert l'assassin-caméra, le premier meurtre.

Après quoi, ce n'est plus de cet individu lui-même que nous avons peur, mais, chaque fois que sont filmés des gens « normaux » qui sont de par les lois du genre menacés ou destinés à être massacrés, de la place de la caméra : est-elle ou non encore le monstre ? Peur, pour le spectateur, d'un type assez bien intériorisé, car, contrairement à ce qui se passe souvent dans les films où l'on veut « faire direct », cette caméra mobile n'est pas du tout sautillante ou agitée : la conséquence de cette retenue ordinaire dans le mouvement étant de donner au monstre un caractère de parfaite mesure, de tranquille calcul.

Plus que par la représentation des meurtres, relativement réussie, ce film d'épouvante vaut ainsi par les moments d'attente, à un peu près tous dus à cette marche, vu simplement à la place de la caméra.

Les références du film sont plus intéressantes qu'il risque de n'y paraître : les trois idées conductrices, à savoir la « transgression » d'une fête traditionnelle (Halloween) par l'horreur, la petite morale des personnages, et le fait que le monstre assassin n'a « *pas le sens de la vie et de la mort ni du bien et du mal* » ne sont pas très costaudes, mais leur traitement sainte-nitouche leur confère quelque chose de fort rusé.

La meilleure idée de scénario concerne la projection, sur les télévisions du village menacé, de la Chose d'un autre monde, le beau film fantastique de Hawks : non pas tant parce que les situations des scènes montrées sont laborieusement choisies comme correspondant à celle du moment de Halloween, mais parce que ça nous rappelle ce film méconnu, et ça nous fait bien plaisir.

Comme fait bien plaisir Halloween qui tout simplement a les belles excitations et les gentilles limites du formalisme.

Jacques Grant

LES FILLES DU REGIMENT

France, 1978, Couleurs, 1 h 35.
Réal. : Claude Bernard-Aubert.
Sc. : Cl. Bernard-Aubert, Bernard
Borie, Gérard Poteau. Ph. :
Daniel Lacambre. Dist. : CFDC.
Avec Laurence Mercier, Gérard
Séty, Marie-Laurence Bunel, Dora
Doll, Jean Obé, Jean-François
Poron, Marion Loran, Patricia
Karim.

Il semble bien que Claude Bernard-Aubert ait définitivement renoncé à toute espèce d'ambition. Sauf à celle de récupérer une partie du public — et des recettes — des *Bidasses en folie*, naturellement. L'idée de base du film (et rarement le mot base n'aura été aussi proche de son sens étymologique) est de faire avec les femmes ce que l'on fait habituellement avec les militaires, c'est-à-dire (au cas où cette dernière phrase n'aurait pas toute la clarté désirable) de montrer que, dans l'armée, les femmes réussissent à être aussi débiles que les hommes. Démonstration réussie.

Avec un titre pareil, on espère un peu que les plus jolies vont se débarrasser assez rapidement de cet uniforme pour adopter des tenues moins militaires. Espoir vite déçu. C'est le kaki qui a le dernier mot. Boris Vian écrivait fort bien : « *Un uniforme, c'est un avant-projet de cercueil* ».

Voilà qui ne doit pas déranger la « veine militariste » de l'ex-auteur de *Patrouille de Croc*.

Dominique Rabourdin

MARTIN ET LEA

France, 1978, 35 mm. Couleur.
1 h 32. Réal. : Alain Cavalier.
Scén. et dial. : Alain Cavalier, Isabelle Ho, Xavier Saint-Macary.
Ph. : Jean-François Robin. Prod. :
Les productions de la Gueville.
Dist. : MK2 Diffusion. Interprétation :
Isabelle Ho, Xavier Saint-Macary,
Richard Bohringer, Cécile Le Bailly,
Louis Navarre, Pham Q'Tri.

Alain Cavalier (*L'Insoumis*, 1964 ; *Mise à sac*, 1967) tente

un retour sympathique. Après avoir présenté un film complètement expérimental au dernier Festival de Paris (Ce répondre ne prend plus de messages, dont la conception était originale : le film projeté était constitué — selon son auteur — par l'intégralité de ce qui avait été tourné, sans chutes donc), le voilà avec *Martin et Lea* qui est une variation sur un thème très prisé par les réalisateurs (Jacquot, Téchiné, Hitchcock) : le pouvoir de l'argent est-il plus fort que l'amour ? Alors que nombreux sont ceux qui répondent par l'affirmative, curieusement le film de Cavalier prend le contre-pied de ces idées en prônant le contraire. Le happy-end, digne d'une véritable et grande histoire d'amour, est suffisamment moral et moralisateur (on y dénonce pêle-mêle le « mauvais » argent, celui avec qui on achète le sexe, le « mauvais » amour, parce que perversi par l'argent) pour que le propos y perde tout impact. Ne faudrait-il pas plutôt poser la question : l'amour existe-t-il sans l'argent ? Alors, Cavalier serait bien ennuyé de nier l'évidence.

Gérard Courant

LE POT DE VIN

(La Mazzetta) Italie, 1978. Couleurs, 1 h 50. Réal. : Sergio Corbucci. Avec Nino Manfredi, Ugo Tognazzi, Paolo Stoppa, Marisa Laurito.

Les sorties et ressorties des films de Comencini, Risi, Monicelli and C° ont tendance à nous faire oublier la production italienne courante, on pourrait même dire ordinaire. *Le Pot de vin* n'a pas la prétention d'être un grand film. Son metteur en scène, Sergio Corbucci, ne s'y montre pas spécialement ambitieux. On lui demande de filmer une comédie policière avec Nino Manfredi et Ugo Tognazzi : il s'exécute et, dans l'ensemble, assez correctement. En fait, ce qui nous intéresse dans son film, c'est qu'on peut y avoir une version très « grand public » et sans grande préten-

tion artistique ou politique de Main basse sur la ville et de Au nom du peuple italien.

Le scénario, adapté d'un roman d'Attilio Veraldi, le traducteur en italien de Chandler, reprend des thèmes maintenant bien connus : un avocat minable est chargé par deux industriels napolitains qui trafiquent dans l'immobilier de retrouver des papiers extrêmement compromettants. Les deux industriels se font la guerre par tueurs interposés, et promettent à l'avocat (Manfredi) des pots de vin de plus en plus importants contre la remise de ces documents municipaux qui mettraient en cause, s'ils tombaient en de mauvaises mains, des personnalités politiques en place.

A la suite d'un certain nombre de meurtres, un commissaire de police (Tognazzi) intègre, qui ressemble curieusement au petit juge d'*Au nom du peuple italien*, se met lui aussi à la recherche des fameux papiers. Naturellement, le personnage de Nino Manfredi n'est pas aussi vénal qu'il en a l'air. Mais son dévouement à la cause du peuple se révélera inutile. Le commissaire est désaisi de l'enquête et l'un des deux industriels se révèle trop fort pour que toute tentative d'action individuelle puisse aboutir. Conclusion désabusée, donc.

Voilà un scénario qui pourrait presque être celui du dernier Cayatte. Je dis presque parce que l'on y trouve quelques idées nettement plus proches de Chandler que de Cayatte. Or, à la différence des films de Cayatte, on croit assez à celui de Corbucci même s'il ne s'agit que d'un film modeste. Mais c'est un film qui fonctionne, qui est très précisément situé, dont le ton et les comédiens sont justes. Manfredi et Tognazzi font croire à leurs personnages, et l'Italie que l'on nous montre est très précisément observée. *Le Pot de Vin* est une « série B » italienne. Simple, modeste, mais bien faite.

Dominique Rabourdin



SUPERMAN

USA, 1978, 2 h 15, couleurs.
Réal. : Richard Donner. Scén. :
Mario Puzo, Robert Benton,
David et Leslie Newman. Ph. :
Geoffroy Unsworth. Mus. : John
Williams. Mont. : Stuart Baird.
Prod. : Alexandre et Ilya Salkind.
Dist. : Warner Columbia. Avec
Marlon Brando, Christopher Reeve,
Gene Hackman, Margot Kidder,
Glenn Ford, Trevor Howard, Vale-
rie Perrine, Maria Schell, Ned
Beatty, Jackie Cooper, Terence
Stamp, Susannah York, Phyllis
Thaxter.

On ne présente pas Super-
man : la bande dessinée lui a
fait, ainsi qu'à ses avatars, la
part trop belle pour qu'on y
insiste. Le film de Donner
n'ajoute rien à ce personnage
grand, fort et bête, rassurant
jusqu'à la nausée une société
(américaine) victime d'un crétin-
isme chronique et dont on
espérait la voir guérie. Hélas, se
Superman-là, né sur une loin-
taine planète, Krypton, enfonce
le clou de la bêtise lénifiante et
de la stupidité moralisante. Il
serait certes inconvenant de
reprocher à un héros de b.d.
son absence totale de psycholo-
gie mais sa transposition (ou sa
mise en chair) au cinéma justi-
fie beaucoup moins le vide sidé-
ral que semble contenir la boîte
cranienne du personnage en
question, d'autant mieux
qu'une idylle — d'une exem-
plaire chasteté, propre à susci-
ter d'interminables digressions
sur le sexe des hommes-volant
autre celui des anges — tient
une part non négligeable dans le
scénario : le seul sentiment
dont on affuble Superman ne
fait qu'accentuer sa mièvrerie
congénitale. Il y a plus grave, et
que le film ne cesse de nous sus-
surer : la force physique
symbolise le bien, l'intelligence
(qui ne saurait être, selon les
auteurs, qu'une forme de para-
noïa) le mal. Plus grave
encore : Superman ne nous
émerveille pas. Comment
s'intéresser aux exploits muscu-
laires d'un homme auquel
aucune tâche n'est impossible ?
Se substituer à un moteur
d'avion, se transformer en pont
« Humain » pour empêcher un
train de dérailler, plonger sous
l'écorce terrestre pour stabiliser
un tremblement de terre, la
belle affaire, en vérité : les limi-

tes du possible étant reculées à
l'infini, on chercherait vaine-
ment quelque intérêt dans les
faits et gestes du personnage
qui n'apparaissent plus dès lors
comme *extraordinaires*, mais
d'une écrasante banalité. Don-
ner oubliant de surcroît que,
pour accrocher le spectateur, il
faudrait au moins une fois,
mettre son héros en difficulté
(la scène de la piscine souter-
raine est trop mal filmée pour
que, sur ce plan, elle atteigne à
quelque niveau de crédibilité).
Restent quelques bonnes
maquettes (notamment celles de
la planète Krypton), des effets
spéciaux pas trop bâclés si l'on
est un peu myope et la présence
amusée de Marlon Brando et de
Gene Hackman qui ont, eux, le
bon goût de jouer dans un tout
autre film. Quant à Superman
lui-même, il y a beaucoup à
craindre qu'on ne le revoie
bientôt sur les écrans, le film se
concluant (?) sur un point
d'interrogation laissant planer
l'ombre de bien pénibles à sui-
vre...

Tristan Renaud

LES LIMEUSES

France, 1968, couleur. Réal. :
Georges Fleury. Avec Guy Royer,
Elsa, Claude Jana, Muriel White,
Jenny, Richard Allan.

Et d'abord : pourquoi par-
ler de temps en temps, comme
au petit bonheur, d'un film
porno, alors qu'il en sort qua-
tre ou cinq par semaine ?

Pour le critique qui voit des
films pornos, et qui, comme
tout public de tout film, a
envie et besoin de choisir, le
travail n'est pas facile, si le
plaisir est certain : aucune
indication n'existe, classement
X oblige (pas de publicité, pas
de projections de presse, pas
de facilité de renseignements
chez les producteurs-
distributeurs).

Les titres, à cause de cela
même, ne veulent rien dire,
puisque'ils sont le seul recours
des vendeurs du produit pour
attirer le public (j'ai d'ailleurs
un truc, relativement valable :
aller voir de préférence les
films aux titres les plus ano-
dins).

Je vois deux ou trois pornos
par semaine. Pour une revue
comme *Cinéma* qui a certes,
comme tout le monde, des
problèmes vis-à-vis du genre,
mais de toute façon beaucoup
moins que d'autres qui n'en
parlent jamais, sauf dans telle
étude qui ne cite aucun film,
mais surtout pour une revue
qui a une certaine plateforme
de codes culturels, je n'en vois
presque jamais qui surnagent.
Certes presque jamais non
plus où il n'y ait pas au moins
deux ou trois scènes tout à fait
remarquables. Mais ni Ray-
mond Lefèvre ni moi n'avons
trouvé une raison d'être pater-
nalistes vis-à-vis du cinéma
porno sous prétexte qu'il est
méprisé, pauvre et margina-
lisé. Avec la marge inévitable
d'oubliés due à ce qu'on ne les
voit pas tous et à ce qu'on a
de longues périodes sans, nous
parlons donc d'un film porno
quand il en vaut le jus.

Les Limeuses est intéressant
entre autres par une dichoto-
mie de traitement, aussi bien
sur le plan scénario que fil-
mage et interprétation.

Il y a d'abord d'un côté,
dans les parties du film con-
cernant l'hôtel, les normes de
la mécanique porno habi-
tuelle : les femmes ont l'air de
s'ennuyer sec, même quand on
leur fait des choses un peu
bizarres, et les hommes
d'accomplir un rite d'hygiène ;
les mouvements sont totale-
ment *déshabités*. Cette absence
de plaisir et de désir, très habi-
tuelle dans les films pornos
français, prend ici une saveur
à cause de la malice et de
l'imagination des autres scènes
du film.

Ces autres scènes concernent
le restaurant, ses cuisines et la
discothèque attenante, où l'on
commande comme consommations
des mets boissons et
actes sexuels. Sans cesse des
gens passent devant ou der-
rière les scènes por-
nographiques — sans cesse
des gens circulent, sans porter
attention à ces *con-*
sommations : c'est très fort
érotiquement, sur la sexualité
publique (l'excitation qu'il y a
à être vu), et aussi ça fait de
l'acte sexuel pratiqué sans pro-
blèmes une consommation

pure et simple, complètement dé-fantasmée.

Ce pourrait être ordinaire comme un discours désabusé sur la société de consommation. Mais justement ce n'est pas désabusé, parce que l'interprétation vient rendre ça plus complexe et subtil, par la gloutonnerie des participants : visages épanouis, en particulier des femmes qui sucent et reçoivent le sperme sur le visage. La consommation, contrairement aux scènes cyniques de l'hôtel, on l'aime résolument.

De plus le traitement des hommes est, tout à fait nouveau dans ces mêmes scènes, où ils atteignent enfin le statut généralement reconnu aux seules femmes dans le cinéma porno : ils sont vus comme des *objets de désir*, ont des corps désirables et désirants (le cuisinier observe longuement la femme avant de s'y jeter), dont les détails (épaules, bras, nuques, etc.) sont comme pour les femmes pris en considération.

Dans les *Limeuses*, où l'on joue entre la gloutonnerie et la mécanique, la femme peut n'être pas une simple *exécutrice* ni l'homme son simple *instrument*. On y circule. C'est un des films pornos les plus efficaces que j'aie vus.

Jacques Grant

LA GRANDE CUISINE

(Who killed the great Chiefs in Europe). USA, 1977. Couleurs, 1 h 50. Réal. : Ted Kotcheff. Scén. : Peter Stone, d'après Nan et Ivan Lyons. Im. : John Alcott. Avec Jacqueline Bisset, George Segal, Robert Morley, Jean-Pierre Cassel, Jean Rochefort, Stefano Satta Flores, Philippe Noiret.

Comme on aimerait pouvoir dire que cette Grande cuisine est savoureuse ! Ce n'est pas que le film de Ted Kotcheff soit désagréable, mais il y manque quelque chose, la sauce est assez fade, il faudrait ajouter une pincée de ce qui fait qu'un plat ou un film est réussi ou raté, qui ne se trouve ni dans les livres de cuisine, ni dans la grammaire cinématographique de Berthomieu.

Le point de départ est amusant. Les plus grands cuisiniers du monde disparaissent un à un. On soupçonne, bien sûr, un milliardaire américain, le roi des omelettes « Far West » surgelées, et même le plus grand critique gastronomique du monde. Ce n'est pas eux, naturellement. Ce n'est pas non plus le chef qui vient de perdre une étoile et dont la jalousie touche à la folie.

La Grande cuisine est une petite comédie policière qui fonctionne assez bien et qui exploite habilement un sujet très à la mode, de plus en plus à la mode. C'est aussi le prétexte à un tour d'Europe, et surtout de France, des grands restaurants, et à la description de quelques spécialités fameuses.

On sait que la cuisine française est la meilleure du monde. C'est donc tout à fait normal que l'on ait demandé à des comédiens comme Rochefort, Noiret et Cassel d'être les plus grands chefs du monde, ceux que l'on assassine. Très curieusement, ils n'ont jamais joué aussi faux, surtout Jean Rochefort. Peut-être parce qu'on leur a demandé de jouer dans un registre beaucoup trop forcé. A moins que Ted Kotcheff n'ait voulu retrouver le ton d'une certaine littérature culinaire. Il aurait mieux fait de lire et de relire ce chef-d'œuvre absolu qu'est le *Grand dictionnaire de cuisine*, d'Alexandre Dumas, un livre qui fait vraiment venir l'eau à la bouche.

Ce qui n'est pas le cas du film de Ted Kotcheff, malgré Jacqueline Bisset, en bien jolie pâtissière.

Dominique Rabourdin

LE CAVALEUR

France, 1978, couleurs, 1 h 45. Réal. : Philippe de Broca. Scén. : Michel Audiard, Philippe de Broca. Prod. : Films Ariane, Mondex Films, FR3. Avec Jean Rochefort, Nicole Garcia, Danielle Darrieux, Annie Girardot, Catherine Allé, Jean Dessailly, Jacques Jouanneau, Lila Kedrova, Catherine Le Prince, Carole Lixon.

Philippe de Broca nous propose, avec le Cavaleur, un divertissement sans prétention,

souvent brillant (grâce, surtout à son interprétation), dont la vivacité et la légèreté masque assez bien la gentille insignifiance. C'est renouer — vingt ans après, mais s'en est-il jamais écarté ? — avec le petit univers des *Jeux de l'amour*, le charme, la spontanéité en moins, sans que ce cinéma-là, l'âge venant, ait vraiment pris de l'embonpoint. Il y a longtemps que Philippe de Broca a cessé de faire ses gammes, mais c'est toujours le même petit air qu'il nous joue, sans risque, sans fausse note probable ou possible à l'instar de son héros, Edouard, pianiste virtuose qui recherche, dans de vieilles partitions, le doigté, un peu perdu, de la fin d'un mouvement de certain concerto de Beethoven. Qu'importe, au fond ce talent perdu, si la technique reste assez brillante pour servir de trompe-l'œil. Edouard sait (et de Broca a *fortiori*) que ce n'est plus exactement ça, que le génie s'en est allé, sans que le public en sache vraiment quelque chose ou, simplement, s'en rende compte. On aurait aimé que ce cavaleur (qui, très exactement, cavale après tout : le temps, les concerts et, bien entendu, les femmes) s'arrêtât un peu pour, fût-ce le temps d'un bref coup d'œil, nous faire part de ses sentiments — ce dont, paradoxalement, nous ne saurons jamais rien — et, partant, donner quelque consistance à son personnage. Au lieu de quoi nous assistons aux courses un peu vaines d'un Don Juan de vaudeville qui ne risque certainement pas de rencontrer son Commandeur (Audiard n'est pas Boulanger et de Broca, qui s'y soumet, certainement pas Deville). Le tout bien ficelé, bien rythmé, bien joué, bien conservateur, bien sous tous les rapports et bien inutile. Même avec brio.

Tristan Renaud

LE ROI DES GITANS

(King of the Gypsies) U.S.A. 1978. Technicolor, 1 h 51. Réal. : Frank Pierson. Sc. et dial. : Frank Pierson d'après Peter Maas. Ph. de Sven Nykvist. Mont. Paul Hirsch. Déc. Bob Drumheller et John Godfrey. Cost. : Anna Hill Johnstone. Chor. : Julle Arenal,

Prod. : **Fédérico de Laurentiis**,
Dist. : **Artistes associés**. Avec :
Eric Roberts, **Sterling Hayden**,
Susan Sarandon, **Shelley Winters**,
Brooke Shields, **Annette O'Toole**,
Judd Hirsch, **Annie Potts**.

Tiré du livre best-seller de **Peter Maas**, *le Roi des Gîtans*, de **Frank Pierson**, n'apporte pas plus au cinéma que le livre n'a apporté à la littérature. L'un et l'autre sont aussi bons pour s'endormir.

A priori le sujet aurait pu être intéressant, d'autant plus que **Peter Maas** avait écrit le livre, fasciné, selon ses propres propos, par le fait que les **Tziganes** vivaient encore essentiellement comme autrefois tout en échappant à cette surveillance de masse par ordinateurs qui pèse de plus en plus sur le reste de la société.

Une vision aussi originale aurait dû donner un livre d'abord et un film ensuite, magnifiques, surtout si l'on considère que **Frank Pierson**, tout en étant scénariste et réalisateur, est aussi sociologue et anthropologue. Il en est rien et on serait tenté d'ajouter : « *Naturellement* ».

Les **Tziganes** et leur mode de vie n'est autre qu'un prétexte pour nous balancer un exécration mélo saupoudré de séquences violentes où déambule un jeune débutant, **Eric Roberts**, érotisé à point pour en faire une révélation. A côté de lui, la « petite » **Brooke Shields** erre dans quelques rares séquences, tel un étriqué objet sexuel, sorti d'une malle, et que l'on jette à la poubelle une fois usé.

Comme analyse des mœurs tziganes on ne pouvait pas faire mieux : dans une séquence-clé du film le père veut forcer le fils à faire l'amour avec la mère ; dans une autre scène, le fils tue le père. Rien à dire : **Œdipe** et **Freud** s'en seraient léché les babines.

Le langage cinématographique du *Roi des gîtans* est d'une platitude désarmante. La mise en scène et le montage, vu la profession de *travellings* et de plans inutiles, nous font chavirer de l'ironie à l'agacement. Seule la costumière, **Anna Hill Johnstone**, fait un

travail digne d'être mentionné. En fait, *le Roi des gîtans* est un détestable film commercial qui n'a vu le jour que pour assouvir la vénalité du producteur de **Laurentiis**. **Frank Pierson** aurait mieux fait de ne pas cautionner ce bluff et de rester anthropologue car, comme réalisateur, il n'est vraiment personne. Lot de consolation : le film donne l'occasion de revoir **Shelley Winters** et surtout **Sterling Hayden**. Cela fait plaisir de retrouver des vieux amis. On aurait préféré une occasion meilleure.

Léonardo de la Fuente

LA CIBLE ETOILEE

The Brass Target, U.S.A., Panavision. Métrocolor. Réal. : **John Hough**. Scén. : **Alvin Boretz**, d'après le roman de **Frederick Nolan**. Images : **Tony Imi**. Interprétation : **Sophia Loren**, **John Cassavetes**, **George Kennedy**, **Robert Vaughn**, **Patrick McGowan**, **Bruce Davison**. Prod. **Arthur Levis/M.G.M.**, Distr. **C.I.C.**

En décembre 1945, le général **George S. Patton** meurt dans un accident de voiture. Certains penseront, diront, écriront : un mystérieux accident. La super-star de l'armée américaine n'aurait-elle pas été plutôt victime d'un complot, en relation directe avec les deux cent cinquante millions de dollars-or de la **Reichsbank** et qui ne furent jamais retrouvés ? Oui, répond **Hough** qui, réfutant la thèse officielle, choisit celle de l'attentat, perpétré par des officiers américains qui se seraient emparés du trésor du III^e Reich. La *Cible étoilée* selon que l'on épouse la première ou la seconde hypothèse apparaîtra ainsi comme un film de fiction, légèrement délirant, ou comme une sorte de documentaire « réaliste », démontant les mécanismes du piège où devait tomber le commandant de la Troisième armée U.S. Trente-quatre ans plus tard, **John Hough**, adaptant le roman de **Frederick Nolan**, *le Projet Algonquin*, entend lever le voile qui recouvrirait cette

« affaire ». Force est alors de constater que, malgré le soin rigide apporté à la mise en scène dans sa recherche du réalisme et quelle que soit l'idée que se passe le spectateur sur la mort ou l'assassinat de **Patton**, le film ne fonctionne qu'au niveau de la fiction policière ou d'espionnage dont il conserve, malheureusement, tous les stéréotypes, du tueur professionnel à l'agent de l'O.S.S. chargé de l'enquête, en passant par la belle étrangère toujours amoureuse du héros, sans oublier le vilain homosexuel, responsable de cette tuerie et abattu, comme dans n'importe quel western dans un saloon made in Germany. Banal à souhait, le film de **Hough** (dont les *Séances de Dracula* n'était pourtant pas inintéressant) ne se valorise que par rapport au choix de sa victime et au rôle réel que celle-ci tint pendant la Deuxième Guerre mondiale. Se serait-il agi d'un général moins voyant (mais dans le rôle de **Patton**, **George Kennedy** n'arrive pas à la cheville de **Scott**) que le film aurait été strictement sans intérêt, même si l'on peut se demander qui se soucie aujourd'hui encore des circonstances de la mort de **Patton**. A noter pour (brève) mémoire la solidité de l'interprétation de **John Cassavetes**. Mais ce n'est pas non plus une surprise.

Tristan Renaud

LA FRISÉE AUX LARDONS

France, 1978. Couleur, 1 h 30. Réal. : **Alain Jaspard**. Avec **Bernadette Lafont**, **Michel Aumont**, **Bernard Menez**, **Pascale Rocard**, **Pascal Meynier**.

Encore un premier film. Encore un premier film raté. Mais, de cette *Frisée aux lardons*, on ne peut dire que ce soit par excès d'ambition. Des femmes mariées qui s'ennuient dans un coin de Bretagne, en vacances, pendant que leurs enfants découvrent l'amour et que les maris, restés parisiens, courent la minette avec une belle obstination : c'est un

sujet qui ne brûle pas vraiment par son originalité.

C'est fou, depuis quelques années, comme le cinéma français aime parler des vacances, et Marcel Dassault, récent scénariste du *Temps des Vacances* (un film qui n'a pas eu trop de mal à trouver un producteur) l'a fort bien compris. Mais je ne suis vraiment pas gentil avec Alain Jaspas. Sa *Frisée* ne mérite tout de même pas cette comparaison.

Il n'empêche qu'il a abordé, et pas en conquérant, un des sujets les plus rabachés qui soit. Naturellement, il pense que ce sont les comédiens qui vont sauver la mise. Mais ni Bernadette Laffont, ni Michel Aumont, ni, à plus forte raison, Bernard Menez n'ont l'air particulièrement concernés. Le spectateur non plus. Seul, le jeune comédien qui dans le film, vend des esquimaux, se donne beaucoup de mal. Il est même si convaincant que les spectateurs non prévenus vont sûrement le confondre avec nos charmantes ouvreuses. A moins que ce ne soit une nouvelle manière de faire de la publicité, non plus à l'entracte, mais pendant le film. De toute façon, le niveau reste le même.

Dominique Rabourdin

JE VOUS FERAI AIMER LA VIE

France, 1978, couleurs, 1 h 30. Réal. : Serge Korber. Scén. : Vahé Katcha, Serge Korber, Claude Lemesle, Jean-Jacques Tarbes. Ph. : Jean-Jacques Tarbes. Mus. : Michel Legrand. Prod. : Films du Quatuor. Dist. : Silènes Films. Avec Julien Guilomar, Marie Dubois, Jean-Claude Massoulier, Micheline Luccioni, Stéphane Garcin, Kathy Mongodin.

D'un bon sujet, comme dirait Cayatte — ici, la greffe d'organes et le manque tragique de donneurs — Serge Korber réussit à faire un innombrable salmigondis de clichés et de stéréotypes faussement naïfs et tristement roublards, gravitant autour du héros-type des bibliothèques de gare : le chirurgien.

Bien humain, celui-là : grande gueule et cœur sensible, et qui avale cul sec sa bouteille de scotch pour essayer de dire à la mère de son jeune patient que, suite à un accident de moto, celui-ci est techniquement mort, après une intervention chirurgicale perdue d'avance, mais que ses reins (l'un au moins) intéresserait beaucoup une petite fille qui n'en a plus pour très longtemps, et qui voudrait bien voir la mer.

Après avoir couché avec le chirurgien dans un hôtel de passe et de grand désespoir, elle donne à la médecine l'autorisation de prélever sur le corps de son fils bien-aimé, ce dont elle a besoin. Fin nostalgique, en lumière rasante sur les quais déserts de la Seine mais riche d'espérance : la petite hospitalisée des Enfants malades ira l'été prochain à la pêche aux moules-moules-moules.

On s'en voudrait d'ironiser sur un sujet aussi grave, aussi dramatique que celui des malades condamnés à la dialyse jusqu'au jour « béni » où un mort compatible, peut-être... mais la désinvolture de Korber (scénario, dialogues, direction d'acteurs et mise en scène (?) à l'avenant) n'offre que l'alternative d'une certaine forme de colère — mais dérisoire, par rapport à la chose en question — ou d'hilarité — mais tout aussi dérisoire, et pour les mêmes raisons.

Reste, pur et simple, l'abstention. Mais gageons, malheureusement, qu'elle ne sera pas massive.

Tristan Renaud

UN ACCIDENT DE CHASSE

URSS, 1978. 1 h 40. Couleurs. Réal. : Emil Lotianou. Sc. : E. Lotianou, d'après Tchekhov : « Un drame à la chasse ». Ph. : A. Petritzki. Déc. : W. Belak. Mus. : Levgueni Doga. Mont. : A. Kniasseva. Prod. : Mosfilm. Dist. : Audiphone. Avec : Galina Belafeva, Oleg Yankowski, Kirill Lawrov, Leonid Markov, Grigori Grigorliou, Svetlana Toma et la troupe des Tziganes du théâtre Romen de Moscou.

Un noble vieillissant, condamné par la médecine, invite ses amis pour une dernière fête. Apparaît une jeune sauvageonne, Olga, dont trois hommes vont s'éprendre. Un qui l'épousera, l'autre qui en fera sa maîtresse, le dernier enfin — le narrateur — qui, par amour, la tuera dans l'accident de chasse du titre français. Mince sujet, au niveau du récit, beaucoup plus vaste quant il s'agit des perspectives psychologiques qu'il ouvre, *Un accident de chasse* nie à la fois l'un et l'autre au profit d'une mise en scène pesante (et c'est un euphémisme), académique — ineffables mouvements de caméra devant des « tableaux vivants » que n'eût pas renié la haute époque du réalisme socialiste — aussi sinistrement sérieuse qu'imbécile dans sa prétention à mettre à nu ce cliché : l'âme slave (le jeu, la vodka, les pleurnichements sur fond de musique tzigane, etc.). Pour faire bon poids une couleur effarante où les verts pisseux (en dominante) ne s'effacent qu'au profit de rouges du plus beau mandarine. N'insistons pas : c'est encore une fois Tchekhov qu'on assassine. A domicile.

Tristan Renaud

SERGEANT PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND

USA, 1978, 1 h 51. Couleurs. Réal. : Michaël Schultz. Scén. : Henry Edwards. Ph. : Owen Rolzman. Musique : Lennon, McCartney, Harrison. Mont. : Christopher Holmes. Prod. : Robert Stigwood. Dist. : CIC. Avec les Bee Gees, Peter Frampton, Donald Pleasence.

Restent dans les mémoires, quelque part, un grand nombre de chansons des Beatles. Restait à Robert Stigwood, le producteur, l'envie de faire fonctionner la planche à billets, après les succès de *Saturday night fever* et de *Grease*.

Sergeant Pepper est l'histoire d'une tentative de subterfuge. D'une part profiter du désir des Beatles chez le public, dix ans après leur séparation, sub-

terfuge de les remplacer par les Bee Gees auxquels s'adjoint Peter Frampton. Subterfuge de donner à croire que leurs chansons étaient de petits scénarios, que leurs disques étaient des films à sketches, et qu'il suffirait d'illustrer ceux-ci pour que le film tienne debout.

Sergent Pepper est un film d'ersatz. Ni les fans de Richard Lester (*Help*, *Hard Day's Night*) ni les mordus de disco, n'y trouveront leur compte. Que Robert Stigwood soit présenté comme un producteur génial alors qu'il ne s'est pas aperçu que tout cela avait dix ans et même douze ans de trop, pour les chansons est un comble.

Le film ne marche pas et ce n'est que justice. Dès l'origine, il ne peut trouver sa place. Tout y est approximatif, les voix, la synchro, les arrangements ne sont pas en place. Les couleurs, la chorégraphie les mouvements d'appareils sont sans vie, sans invention. Quant au scénario qui « s'inspire » (si mal) des titres des Beatles il est totalement débile dans le style surréalisme pour attardés : le mauvais monsieur Moutarde enlevant la jeune fille fraise des bois (certains auront reconnu Mean Mr Mustard et Strawberry fields forever, deux titres des Beatles).

Une telle entreprise à la fois gigantesque, par les décors, les figurants, la partie musicale et aussi misérable par la pauvreté de la réalisation, tranche avec la tradition du « Musical » hollywoodien. Tout est tellement faible et bâclé, que cela agit même sur les mélodies, et qu'on prend peur : avions-nous raison d'aimer les Beatles en 1969 ?

Jean-Pierre le Pavé

LA MOUETTE

Italien. 1976. Couleurs. 2 h. Réal. : Marco Bellochio, d'après Tchekhov. Adapt. : Sandro Petrolgia, Stefano Rulli, Lu'Leone, M. Bellochio. Musique : Nicole Piovani. Décors : Amédéo Fago. Photo : Tonino Nardi. Avec Laura

Betti, Giulio Brogi, Pamela Villorresi, Remogérone. Produit par la RAI et Italtellevisionfilm. Dist. : Swan Diffusion.

« En dehors du résultat artistique dont il ne m'appartient pas de juger, jamais je n'ai fait un film si déprimant, jamais je n'ai autant eu l'envie de fuir, de disparaître. Cette profonde angoisse et ce désespoir se retrouvent dans le film. Cette atmosphère de maladie et de mort, et aussi un espèce de détachement ; les images me semblent gelées, disposées selon un rythme qui refuse la participation, presque comme si je voulais les éloigner de moi-même. J'espère, à l'avenir, avoir assez de jugement pour ne plus recommencer une expérience aussi insensée. »

Ainsi s'exprime Bellochio, dans le dossier de presse, et on serait tenté de dire qu'il n'y a rien à ajouter. Les futurs exégètes de l'auteur se pencheront, en mal de psychanalyse, sur ce film pour en classer les similitudes avec les Poings dans les poches.

On peut se demander s'il était vraiment urgent de produire la énième adaptation de la Mouette de Tchekhov. Bellochio l'a comme illustrée, la respectant à un soupir près, avec une patience et une application d'autant plus soutenues qu'il s'y retrouvait tout entier à l'époque de son premier long métrage (65). Les deux films ont en commun les thèmes de l'adolescence impuissante, de la révolte suicidaire, du rejet des aînés jugés trop veules, et même de l'amour fou.

Mais en 1976 (date à laquelle fut réalisé la Mouette) Bellochio avait trente-sept ans et en était à son huitième long métrage ; c'était trop pour lui permettre de s'identifier avec le jeune Konstantin dont l'alternative est *changer la vie par l'art, ou mourir*, et heureusement trop peu pour le laisser se confondre avec le désespéré Trigorine, auteur à succès faussement lucide et privé de toute perspective. On comprend que l'épreuve ait été rude. J'ajouterais facilement qu'elle était inutile.

Artistiquement nous avons là le seul film académique de Bellochio (ce qui rend plus ambiguë encore sa position envers les personnages créateurs concernés), maîtrisé, certes, et avec une palette bleue de nuit dont la continuité plastique est assez remarquable. Si l'on n'est pas trop frappé par l'extrême italianisation de ce microcosme supposé slave, on peut aussi remarquer l'excellence des acteurs, jusqu'à regretter peut-être un peu que Laura Betti, en acte vieillissante et mère indigne n'étouffe un peu trop superbement les rôles masculins.

Il y a, c'est vrai quelque chose d'intemporel chez Tchekhov qui pousse à le monter ou le jouer sans cesse, mais il me semble que cette fois-ci le charme est rompu, la spontanéité disparaît, on ne ressent plus la nécessité de la reprise. Auteur du monde contemporain, « engagé » attentif à son époque, Bellochio a sans doute voulu se donner la preuve qu'il pouvait évoluer dans une autre dimension ; ne nous faisons pas trop de souci : il a lui-même promis de ne pas recommencer.

Mireille Amiel

ALBANIE, LE CAS DE L'EUROPE UNE CHRONIQUE ALBANAISE (Collectif)

ALBANIE, LE CAS DE L'EUROPE. 1977. Origine : France-Albanie. Réalisation : Jean Bertolino. Commentaire : Jean Bertolino. Format : 16 mm. Couleur. Durée : 40'. Directeur de la photo : Edith Krausse. Image : Philippe Teissonière. Son : Christian Hackspill. Montage : Danielle Zetlaoui. Documentation et assistant : Olivier Landau et Daniel Serceau. Production : Z Production, TF 1, Kino-Studio (Tirana).
UNE CHRONIQUE ALBANAISE. 1977. Origine : France-Albanie. Réalisation : Jean Bertolino, Olivier Landau, Edith Krausse et la collaboration de Daniel Serceau. Format : 16 mm. Couleur. Durée : 65'. Directeur de la photo : Edith Krausse. Image : Philippe Teissonière. Son : Christian Hackspill. Montage : Gérard Samson et Roselyne Petit. Mixage : Jean-Pierre Laforge.

Production : Z-Production, SER-DAV, INA, Kinostudio (Tirana), Les amitiés Franco-Albanaises (AFA).

Quelques intellectuels parisiens sans doute « marxistes-léninistes » (oui, ça existe encore !) nous reviennent avec deux films sur l'Albanie, terre du communisme orthodoxe, terre inconnue (on connaît le refrain). Instructif.

Tels des missionnaires, ces cinéastes s'offrent le culot de nous donner une leçon (1 h 45', c'est long) sur le pourquoi et le comment de l'Albanie. Ennui.

Un seul point de vue, sympathique mais parcellaire — celui des Albanais eux-mêmes, veut se faire passer pour le point de vue unique, globalisant et surplombant (cf. le commentaire très actualité française des années 30-40). Danger.

Ces deux films sont comme un corps rejeté d'une période révolue, époque du film totalisant, efficace, qui devait à lui seul mettre dans son camp les (éventuels) spectateurs. Grottesque.

Gérard Courant

LES CHIENS

France, 1978. Couleurs, 1 h 40. Réal : Alain Jessua. Adapt. et dial. : André Ruellan, Alain Jessua. Ph. : Etienne Becker. Mus. : René Koering. Prod. : Laurent Meyniel. Dist. : GEF-CCFC. Avec Gérard Depardieu, Viktor Lanoux, Nicole Calfan, Pierre Vernier, Gérard Sely, Fanny Ardant.

Le dernier film d'Alain Jessua propose, à la façon de *Traitement de choc*, auquel on peut penser, malgré la différence des sujets mais moins de l'écriture proprement dite, une fable (avec, bien évidemment, sa morale) qui se situe aux confins de la sociologie et, par exaspération, d'un fantasme social. Entreprise délicate, réussie sur le papier, au niveau du seul scénario, mais dont la mise en scène (la plus banale en même temps que la plus prévisible) ne rendra jamais compte. D'une idée intéressante (la psychose collective d'une petite ville « nouvelle » qui face à ses violeurs et ses voleurs — sans oublier,

racisme oblige, ses travailleurs immigrés — se croit obligée, par molosses interposés, de pratiquer une certaine forme d'auto-défense qui tourne vite à la provocation), de cette idée donc, Alain Jessua n'a tiré qu'un film amorphe, exsangue et peu convaincant. Non que les personnages et ce qu'ils symbolisent au niveau des antagonismes — du médecin qui voudrait comprendre au dresseur de chiens au-dessus de tout soupçon et véritable maître de la ville — n'existent pas ou que la situation proposée ne soit pas plausible, ils sont ailleurs.

On regarde le film, comme de derrière une vitre blindée, sans risques ni passion. On recense involontairement, les idées avortées (la réunion électorale, le dressage des chiens, la séquence du bowling, l'incendie du chenil, etc) pour s'apercevoir, sans parti-pris, que la caméra d'Alain Jessua, cette fois, se montre incapable de révéler — sauf au niveau de l'émulsion — quoi que ce soit. Sinon l'insignifiance de Depardieu, qui permet à Lanoux de s'imposer sans problème. Maigre bilan pour qui se souvient de la Vie à l'envers et de Jeu de massacre et qui veut croire encore qu'Alain Jessua peut réaliser un grand film.

Tristan Renaud

L'HOMME EN COLERE

France, 1978. Eastmancolor, 1 h 45. Réal. : Claude Pinoteau. Sc. : Jean-Claude Carrière et Claude Pinoteau. Ph. : Jean Boffety. Prod. : Alexandre Mnouchkine, Georges Dancigers, Denis Héroux (Films Ariane, FR3, Cinevideo). Dist. : Les Artistes associés. Avec Lino Ventura, Angie Dickinson, Laurent Mallet, Hollis McLaren, Donald Pleasence, Lisa Pelikan, Chris Wiggins, R.H. Thompson, Peter Hicks, Sony Forbes.

De Claude Pinoteau, sans attendre de grands films, on est au moins en droit d'attendre un produit bien fait ; soigné, disons « de qualité ». Ce qui surprend le plus dans cet *Homme en colère*, c'est sa petitesse, sa médiocrité.

Le générique ne manque pas de noms prestigieux (Lino

Ventura, Angie Dickinson, Jean-Claude Carrière pour le scénario, Jean Boffety à la photo) et l'argent est là. On ne voit pas ce qui a pu empêcher Claude Pinoteau de nous livrer quelque chose de plus convaincant. On a beaucoup de mal à s'intéresser à l'histoire de ce bon père de famille qui recherche son fils (l'insupportable Laurent Mallet, que l'on voit heureusement très peu) au Canada.

Si le scénario est d'une grande banalité (à peine digne du 138^e épisode des « Rues de San Francisco », mais étiré à 105 minutes), que dire de la « mise en scène » ? Elle est d'un académisme et d'une platitude rares avec, de temps en temps, sans que l'on sache très bien pourquoi, des envolées à la main de la caméra qui voudraient bien donner l'illusion d'un mouvement, d'une action. Pinoteau nous offre en prime deux flash-backs complètement ridicules, sensés approfondir les relations père-fils. Mais l'usage fait à ce moment là du flou et du ralenti est beaucoup plus risible qu'émouvant.

Le doublage n'est pas fait pour arranger les choses. Conséquences de la coproduction franco-canadienne : Angie Dickinson parle français sans accent, et tous les flics aussi. La crédibilité de l'entreprise n'y résiste guère, d'autant plus que le scénario lui-même n'est pas sans failles (comment Lino Ventura retrouve-t-il le numéro de téléphone d'Angie Dickinson ?) ni sans fausses pistes grosses comme des boeings. J'ai beau aimer les situations « impossibles » qui se dénouent en un clin d'œil, j'ai du mal à admettre les « explications » (et re-flashback) qui innocentent à peu près totalement Laurent Mallet.

Enfin, sur le fond, il me gêne profondément qu'un père fasse des milliers de kilomètres pour retrouver son fils uniquement pour lui balancer quelques gifles et faire l'impossible pour le livrer à la police. A la fin de *L'Homme en colère*, la « morale » est sauve. Oui, mais « quelle » morale ?

, Dominique Rabourdin

Vente par
correspondance

**PHOTOS
AFFICHES
LIVRES REVUES
DISQUES**

LE ZINZIN D'HOLLYWOOD

la librairie des vrais cinglés de cinéma
7, rue des Ursulines - 75005 PARIS - Tél. : 633-48-43

Albums luxueux sur les stars.
(catalogue sur demande)

film échange

**La seule revue de langue française consacrée
au droit, à l'économie et à la sociologie de
l'audiovisuel.**

— spécimen sur demande —

79 Champs-Élysées 75008 Paris
Tél. : 723 70 30

QUATRE OUVRAGES DE LA COLLECTION « ÇA CINEMA » - EDITIONS ALBATROS.

Miklos Jancso par Yvette Biro.

Préface de A. Wajda.

Première étude sur le grand cinéaste hongrois. 150 pages. 28 F au lieu de 35 F.

Techniquement Douce par Michelangelo Antonioni.

Scénario romancé inédit d'une surprenante beauté qui dévoile la portée de l'œuvre du cinéaste italien.

150 pages illustrées. 25 F au lieu de 32 F.

Coupon-réponse à retourner à :

EDITIONS ALBATROS, 14, Rue de l'Armorique, Paris 15^e

Cinéma et Condition Humaine par Michel Estève.

A travers Bunuel, Bergman, Bresson, Resnais, Visconti, Welles, Kurosawa, Rocha, Wajda et d'autres, les différents courants idéologiques et esthétiques.

224 pages. 39 F au lieu de 44 F.

Les Rendez-Vous d'Anna par Chantal Akerman.

Scénario du film.

132 pages illustrées. 25 F au lieu de 32 F.

Veuillez m'envoyer les livres suivants :

☐ MIKLOS JANCOS, au prix de

☐ TECHNIQUEMENT DOUCE, au prix de

☐ CINEMA ET CONDITION HUMAINE, au prix de

☐ LES RENDEZ-VOUS D'ANNA, au prix de

(Ajouter 5 % pour les frais de port)

total : ci-joint chèque bancaire ou chèque postal à l'ordre des Editions Albatros.

Nom

Adresse

LES ELECTIONS DE MARS 1978 : LA TASSE !

Une « gauche différente » ?
Ce ne sont pas les partis traditionnels qui la proposent...

Si, pour vous, l'autogestion, c'est le socialisme d'aujourd'hui.

Si vous ne renoncez pas à vivre autrement tout en changeant la société,

ABONNEZ-VOUS A T R I B U N E SOCIALISTE :

C'EST DEJA LE DEBUT... DE
QUELQUE CHOSE !

TS, le mensuel du PSU, du courant autogestionnaire, de l'écologie politique : un journal qui vous veut du bien.

1 an : 150 F - 6 mois : 80 F - soutien : 200 F Chèque bancaire ou postal à adresser à l'ordre de Tribune Socialiste : C.C.P. 5826-65 PARIS, 9, rue Borromée, 75015.

FRANCE NOUVELLE C'EST L'HEBDOMADAIRE POLITIQUE DU **PCF**

Tarifs d'abonnement :

12 mois : 160 F. - 6 mois : 85 F.

3 mois : 50 F.

Adresse :

15, rue Montmartre
75001 PARIS

C.C.P. 5320-69 S PARIS.

LES FILMS D'AVRIL A LA TELEVISION

Date	Heure	TF1	GH	JM	DR	Cinéma
Di. 1	20 h 30	CRESUS, de Jean Glono	X	X	XX	52
Lu. 2	20 h 30	JULES ET JIM, de François Truffaut	XXX	XXX	XX	64-65
Di. 8	20 h 30	TOUT LE MONDE IL EST BEAU, TOUT LE MONDE IL EST GENTIL, de Jean Yanne	X	X	X	167
Di. 15	20 h 30	LES CONQUERANTS DU NOUVEAU MONDE, de Cecil B. de Mille	XX	XX	XXXX	
Lu. 16	17 h 30	DIAMANTS SUR CANAPE, de Blake Edwards	XX	XX	XX	64
Lu. 16	20 h 30	LA VIEILLE FILLE, de Jean-Pierre Blanc	X	O	X	163
Di. 22	20 h 30	LES GRANDES BRULEES, de Jean Chapot	O	O	O	178
Di. 29	20 h 30	L'HORLOGER DE SAINT-PAUL, de Bertrand Tavernier	XX	X	X	183
A 2						
Lu. 2	15 h 05	LA FEMME DE JEAN, de Yannick Bellon	X	X	X	186
Ve. 6	22 h 40	LE BEAU SERGE, de Claude Chabrol	XX	XX	X	35-38
Lu. 9	15 h 05	LOS BRAVOS, de Ted Post	X		O	
Ve. 13	22 h 40	LES COUSINS, de Claude Chabrol	XX	XX	XX	37
Lu. 16	15 h 05	LES QUATRE PLUMES BLANCHES, de Zoltan Korda	O	O	X	
Je. 19	20 h 30	LA MOUTARDE ME MONTE AU NEZ, de Claude Zibll	O	O	X	193
Lu. 23	15 h 05	LES FILLES DE JOSHUA CABE, de David Lowell Rich				
Lu. 30	15 h 05	LEGUIGNON GUERISSEUR, de Maurice Labro		O	O	
FR 3						
Di. 1	22 h 30	WIFE VERSUS SECRETARY, de Clarence Brown				242
Lu. 2	20 h 30	MARIUS, d'Alexander Korda	XX	XXX	XXX	242
Ma. 3	20 h 30	IL FAUT MARIER PAPA, de Vincente Minnelli	XXX	XXX	XXX	104
Me. 4	20 h 30	LES HOMMES, de Daniel Vigne		O	O	175
Je. 5	20 h 30	LA TOILE D'ARaignee, de Stuart Rosenberg	X	X	X	205
Di. 8	22 h 30	L'INTRUS, de Clarence Brown			XXX	242
Lu. 9	20 h 30	FANNY, de Marc Allégret	X	XXX	XXX	242
Ma. 10	20 h 30	TINTIN ET LE MYSTERE DE LA TOISON D'OR, de Jean-Jacques Vierne	O	O	O	
Je. 12	20 h 30	LA VIE PRIVEE DE SHERLOCK HOLMES, de Billy Wilder	XXX	XXX	XXXX	152
Di. 15	22 h 30	L'ARGENT, de Marcel L'Herbier	XX	XX	XX	243
Lu. 16	20 h 30	CESAR, de Marcel Pagnol	X	XX	XXX	242
Ma. 17	20 h 30	LES MINES DU ROI SALOMON, de Compton Bennett et Andrew Marton	O	O	XXO	
Je. 19	20 h 30	GAS-OIL, de Gilles Grangier		O	X	
Di. 22	22 h 30	LE MIRACLE DES LOUPS, de Raymond Bernard	X	X	XX	
Lu. 23	20 h 30	EN CAS DE MALHEUR, de Claude Autant-Lara	X	X	XXX	31
Ma. 24	20 h 30	TINTIN ET LES ORANGES BLEUES, de Philippe Condroyer	O	O	O	
Me. 25	20 h 30	LE SPECIALISTE, de Sergio Corbucci	X	O	X	
Je. 26	20 h 30	DOUCEMENT LES BASSES, de Jacques Deray	X	O	●	
Di. 29	22 h 30	NANA, de Jean Renoir	XXX	XX	XXX	
Lu. 30	20 h 30	LA CHUTE DE L'EMPIRE ROMAIN, d'Anthony Mann	X	X	X	87

télécinéma

par Mireille Amiel, Joël Magny, Dominique Rabourdin
et Tristan Renaud

Dimanche 1er avril, FR3, 22 h 40 :

WIFE VERSUS SECRETARY

de Clarence Brown

(Sa femme et sa secrétaire) USA, 1936. Sc. : Norman Krasna, Alice Duer Miller, John Lee Mahin, d'après Faith Baldwin. Prod. : Hunt Stromberg. Avec Jean Harlow, Clark Gable, May Robson, Myma Loy, James Stewart, Georges Barbier, Hobart Cavanaugh, Gilbert Emery, Tom Dugan.

(Voir dans notre numéro 242 l'article de Patrick Brion, p. 118).

Lundi 2 avril, RF1, 20 h 30 :

JULES ET JIM

de François Truffaut

Film français de François Truffaut, d'après le roman de Henri Pierre Roché. Photo : Coutard ; musique : Delerue ; interprétation : Jeanne Moreau, Oscar Werner et Henri Serre ; 1962 ; noir et blanc ; 110 minutes.

François Truffaut adapta les deux romans de Henri Pierre Roché, en 62 Jules et Jim et en 71 Deux Anglaises et le continent. C'est là un premier mérite, les deux œuvres, la première surtout, étant aussi peu connues que remarquables, c'est aussi une des constantes de Truffaut que cette attirance vers les livres, et un cinéma très « littéraire ».

Jules et Jim constitue son troisième long métrage, certainement l'un des plus attachants. Il suit fidèlement une histoire inextricable d'amour et d'amitié qui se noue autour de la guerre de 14.

Catherine, française, oscille entre l'amour de Jules (l'Allemand) et de Jim (le Français) et cet implacable aller-retour, qui n'entame pas, mais rend douloureuse l'amitié des deux hommes ne peut finir que par la mort.

Cette mort, entrevue et différée pendant la guerre, sera choisie et orchestrée par Catherine. Commencé sur le ton de la désinvolture et de l'anticonformisme du Paris bohème d'avant-guerre, le film prend peu à peu de l'ampleur et la seconde partie, dans une maison isolée, en Alsace, est souveraine de lyrisme et de tendresse.

Les trois personnages principaux sont merveilleusement interprétés. Jeanne Moreau joue, chante, ensorcelle, elle est maîtresse du terrain et du film et semble tout soumettre à son rythme et sa personnalité.

Dix-sept ans après sa création le film laissera peut-être deviner quelques menaces d'acadé-

misme (si la photo de Coutard est splendide, la musique de Delerue est parfois redondante), mais il faut retrouver le goût de ces grandes, spectaculaires et folles histoires, qui constituent, aussi, le charme du cinéma.

M.A.

Lundi 2 avril, A2, 15 h 05 :

LA FEMME DE JEAN

de Yannick Bellon

Film français de Yannick Bellon (réalisation, scénario et dialogues) 1974, Photo : Georges Barsky et P.W. Gleen. Musique : Delerue. Interprétation : France Lambotte et Claude Rich. 1 h 45.

Nadine est belle, intelligente, diplômée ; pourtant, aux yeux de tous, et même aux siens, elle n'est que « la femme de Jean », peut-être « la mère de Rémi », surtout pas « Nadine ».

La reconquête de son identité elle va la vivre douloureusement, mais victorieusement, au moment où son mari la quitte, poussée par les nécessités économiques.

En 1974 le sujet était brûlant, il ne l'est guère moins aujourd'hui. Malheureusement, le traitement est ambigu. D'abord l'héroïne de Yannick Bellon est dotée de tels atouts (aux qualités sus-nommées, il faut ajouter un fils merveilleux, un amant remarquable, un divorce sans traumatisme, une place au CNRS trouvée sans difficultés) que le jeu est un peu faussé. Ensuite l'académisme de l'écriture prive le film de son émotion au profit d'une valeur démonstrative un peu agressive. Sentant le piège, Yannick Bellon a inventé un contrepoint, une enquête sur les difficultés de logements, qui ne convainc guère.

Certes, les femmes ont besoin d'avocat et il n'est pas inutile de leur redonner une image de marque positive, mais en l'occurrence la systématisation nuit au propos ; cela semble lorsqu'on a vu, ensuite, l'Amour violé, être devenu le défaut majeur de l'auteur.

M.A.

Lundi 2 avril, FR3, 20 h 30 :

MARIUS

d'Alexander Korda

France, 1931. 2 h 10. Réal. : Alexander Korda. Supervision : Marcel Pagnol. Scén. et dial. : Marcel Pagnol d'après sa pièce. Images : Ted Pahle. Décors : Alfred Junge, ass. de Zoltan Korda. Mus. : Francis

Gromon. Mont. : Roger Spiri Mercanton. Prod. : Paramount et Marcel Pagnol. Interprétation : Raimu (César), Pierre Fresnay (Marius), Alida Rouffe (Honorine), Orane Demazis (Fanny), Fernand Charpin (Honoré Panisse), Paul Dullac (Félix Escartefigue), Edouard Delmont (le second), Maupi (Innocent Maglapan), Robert Vattler (M. Brun), Alexandre Mihulesco (Piquoiseau), Giovanni (L'Arabe), Lucien Callamand (Le Goëlec), Valentine Ribe (la cliente), Queret (Félicité).

(Voir dans notre numéro 242 l'article de Frantz Gévaudan, p. 117).

Mardi 3 avril, FR3, 20h30 :

IL FAUT MARIER PAPA

de Vincente Minnelli

The Courtship of Eddie's Father, de Vincente Minnelli (MGM, 1963). Avec Glenn Ford, Shirley Jones, Stella Stevens, Dona Merrill, Roberta Sherwood, Ronny Howard, Jerry Van Dyke. 118 minutes.

Sous ce titre lamentable se cache un des plus beaux et des plus méconnus des films de Vincente Minnelli. Après deux œuvres dramatiques de l'importance des Quatre Cavaliers de l'Apocalypse et de Quinze Jours ailleurs, Minnelli retrouvait avec plaisir une comédie dans le style du Père de la Mariée et, surtout, de Qu'est-ce que Maman comprend à l'amour (encore un titre idiot).

Minnelli est surtout célèbre — à juste titre — pour ses musicals et ses films dramatiques. On connaît moins des films comme, justement, le Père de la Mariée, la Roulotte du Plaisir, la Femme Modèle, the Reluctant Debutante et ce Courtship of Eddie's Father pour qui la MGM (française) trouva ce titre à toute épreuve : Il faut marier papa.

Tous ces films ont en commun d'être modestes, intimistes et extrêmement amusants. Sans les séquences spectaculaires qui ont fait la réputation de l'auteur d'Un Américain à Paris, sans l'intensité dramatique des Ensorcelés ou de Comme un torrent (encore un titre français pas mal trouvé...), ces petites comédies nous permettent de voir comment l'art de Minnelli trouve à s'exercer dans un domaine en apparence plus restreint. Mais...

Après la mort de sa femme, un père (Glenn Ford) se retrouve seul avec son petit garçon. Comme il est riche, beau et séduisant, les possibilités de remariage se présentent assez rapidement. C'est finalement Eddie qui choisira pour son père (et peut-être un peu contre lui) parmi ses trois prétendantes celle qui pourra le mieux se charger de son éducation. Le résultat est une comédie douce amère, souvent merveilleusement drôle et, par moments, bouleversante. Sans avoir l'air d'y toucher Minnelli trouve, plusieurs fois, le moyen d'émouvoir. Je pense à la scène d'hystérie d'Eddie à la mort de son poisson rouge. A raconter, ça peut avoir l'air ridicule. A voir, c'est aussi beau que les plus beaux moments de l'Incompris, de Comencini.

Toujours attentif aux moindres détails du

décor, aux moindres gestes de ses personnages, toujours merveilleusement précis, Minnelli est parfaitement à l'aise dans ce genre de comédie. La réussite d'un film comme the Courtship of Eddie's Father dépend de toute une quantité de détails infimes. Au moindre échec, le film peut sombrer dans la farce ou dans la vulgarité. Mais Minnelli se sort de tous les pièges du scénario avec une maîtrise confondante. Courtship n'est pas le plus ambitieux de ses films, mais c'est l'un des plus complètement réussis.

D.R.

Jeudi 5 avril, FR3, 20 h 30 :

LA TOILE D'ARAIGNEE

de Stuart Rosenberg

Film américain (1975) de Stuart Rosenberg. Couleurs. Avec Paul Newman, Joanne Woodward, Tony Franciosa, Murray Hamilton, Gail Strickland. Durée : 105 mn.

En Floride, la guerre du pétrole aura lieu. Des milliardaires s'affrontent pour un petit lopin de terre, corruption et meurtres à la clé. Paul Newmann enquête et au terme d'un sac d'embrouilles criminelles et sentimentales découvre l'assassin que l'on n'attendait pas. Un film hyper-classique qui nous ramène, trente ans en arrière, aux intrigues chères à Raymond Chandler, le patron. La Toile d'araignée (étrange traduction de the Drowning Pool) vaut cependant le déplacement, ne serait-ce que pour constater les progrès de Rosenberg depuis son ineffable Luke la main froide, et l'équilibrage techniquement parfait du découpage et de la mise en scène. Sans aucun génie, mais radicalement efficace. N'est pas Altman (celui du Privé, bien sûr) qui veut. Rosenberg en fait une fois de plus la démonstration. Mais sa Floride (sanglante) vaut bien le détour.

T.R.

Vendredi 6 avril, A2, 22 h 40 :

LE BEAU SERGE

de Claude Chabrol

Un film français en noir et blanc, 1958, 1 h 33. Scén. : Claude Chabrol. Ph. : Henri Decat. Mus. : Emile Delpierre. Mont. : Jacques Gaillard. Interprétation : Gérard Blain, Jean-Claude Brialy, Michèle Meritez, Bernadette Lafont, Jeanne Perez, Edmond Beauchamp, Claude Cerval, André Dino.

(Voir notre précédent numéro, p. 106).

Dimanche 8 avril, FR3, 22 h 40 :

L'INTRUS

de Clarence Brown

(Intruder in the Dust) USA, 1949. Sc. : Ben Maddow, d'après William Faulkner. Avec Elisabeth Pat-

terson, David Brian, Claude Jarman Jr., Juano Hernandez, Porter Hall, Will Gerr, Charles Kemper.

(Voir dans notre numéro 242 l'article de Patrick Brion, p. 118).

Lundi 9 avril, FR3, 20 h 30 :

FANNY

de Marc Allégret

France, 1932. 2 h 22. Réal. : Marc Allégret. Scén. et dial. : Marcel Pagnol d'après sa pièce. Assist. : Yves Allégret, Pierre Prévert, Eli Lotar. Images : Nicolas Toporkoff, André Danton, Roger Hubert, Georges Benoit, Coutelain. Script-girl : Gourdji (Françoise Giroud). Décors : Gabriel Scognamiglio. Son : Bell. Mus. : Vincent Scotto. Mont. : Raymond Lamy. Prod. : Films Marcel Pagnol et Etablissements Braunberger-Richebé. Interprétation : Raimu, Pierre Fresnay, Fernand Charpin, Alida Rouffe, Orane Demazis, Robert Vattier, Auguste Mourliès (Escartefigue), Milly Mathis (tante Claudine Foulon), Maupi (le chauffeur), Edouard Delmont (le Dr. Félicien Venelle), Giovanni, Odette Roger, Pierre Prévert (silhouettes diverses).

(Voir dans notre numéro 242 l'article de Frantz Gévaudan, p. 117).

Jeudi 12 avril, FR3, 20 h 30 :

LA VIE PRIVEE DE SHERLOCK HOLMES

de Billy Wilder

USA, 1970. Couleurs. Avec Rob Stephens, Colin Blakely, Geneviève Page, Ivane Handl, Christopher Lee.

(Voir dans notre numéro 242, p. 114).

Vendredi 13 avril, A2, 22 h 45 :

LES COUSINS

de Claude Chabrol

France, 1958. Noir et blanc. 1 h 43. Scén. : Claude Chabrol. Dial. : Paul Gégauff. Ph. : Henri Decaë. Déc. : Jacques Saulnier, Bernard Evelyn. Mont. : Jacques Gaillard. Mus. : Paul Misraki, Mozart, Wagner. Avec Gérard Blain, Jean-Claude Brialy, Juliette Mayniel, Claude Cerval, Guy Decomble, Corrado Guaducci, Geneviève Cluny, Michèle Meritz, Stéphane Audran.

(Voir dans notre précédent numéro, p. 104).

Dimanche 15 avril, TF1, 20h30 :

LES CONQUERANTS D'UN NOUVEAU MONDE

de Cecil B. de Mille

Unconquered. Américain, de Cecil B. de Mille, 1947. Avec Gary Cooper, Paulette Goddard, Howard da Silva, Boris Karloff, Cecil Kellaway, Ward Bond, Henry Wilcoxon, Sir C. Aubrey Smith.

Unconquered est un des plus grands films de Cecil B. de Mille, un des plus grands films d'aventure du cinéma américain. Je n'hésite pas à écrire qu'il s'agit d'un chef-d'œuvre absolu. On court moins de risques, aujourd'hui à célébrer de Mille qu'il y a dix ou quinze ans, où l'on ironisait facilement.

De Mille n'est pas seulement l'auteur de ces super-productions bibliques — au demeurant admirables — qui ont fait sa réputation. Ses westerns, par exemple, comptent tous parmi les plus beaux du genre. Ce sont peut-être ceux où la légende est la plus sublimée, où la dimension épique et tragique est la plus grande.

Unconquered est une épopée, « a story of freedom », une histoire de la liberté en 1763 comme l'a écrit de Mille lui-même. L'imagerie peut paraître naïve : c'est parce que de Mille joue complètement le jeu du spectacle populaire, et parce que tout ce qui l'a toujours intéressé, ce sont les grands sentiments, les passions, en un mot le romantisme qu'il pouvait insuffler.

Dans Unconquered, qui raconte, comme le dit bien le titre français (pour une fois aussi beau que l'original) l'épopée des « conquérants d'un nouveau monde », des premiers pionniers, de Mille est au sommet de son art. Chaque plan témoigne d'un bonheur de filmer et d'une inspiration digne de Griffith, de Walsh ou de Ford. Gary Cooper y est merveilleusement égal à lui-même, c'est-à-dire admirable.

Unconquered est un film parfait (même si l'on peut faire quelques réserves sur la manière dont de Mille montre les Indiens. Mais il donne au moins à Boris Karloff, loin de ses emplois habituels, l'occasion d'une composition exceptionnelle). La seule question que l'on peut se poser, c'est celle du petit écran. Le Technicolor des années 47 passe admirablement au tube, mais Unconquered risque de perdre une partie de sa dimension spectaculaire.

Ce sera peut-être l'occasion d'être plus attentif aux passions qui font agir les personnages et qui les rendent, ici, plus grands et plus beaux que nature.

D.R.

Dimanche 15 avril, FR3, 22 h 30 :

L'ARGENT

de Marcel L'Herbier

Film français de Marcel L'Herbier, réalisé en 1928, en noir et blanc et partiellement sonorisé (bruitages). Scénario de Marcel L'Herbier, d'après le roman homonyme d'Emile Zola. Déc. : Lazare Meerson et André Barsacq. Chef-opérateur : Jules Kruger. Interprété par Mary Glory (Line Hamelin), Brigitte Helm (Barone Sandorf), Yvette Guilbert (La Méchain), Marcelle Pradot (Comtesse Alice de Beauvilliers), Pierre Alcover (Nicolas Saccard), Alfred Abel (Alphonse Gunderman), Henry Victor (Jacques Hamelin), Pierre Juvenet (Baron DeFrance), Antonin

Artaud (le secrétaire de Saccard), Jules Berry (le journaliste Huret). Produit par une société filiale de la « Cinégraphic Marcel L'Herbier » et Pathé. Durée : 3 h 15.

(Voir dans notre précédent numéro l'article de Jacques Petat, p. 108).

Lundi 16 avril, TF1, 17h30 :

DIAMANTS SUR CANAPE

de Blake Edwards

Breakfast at Tiffany's, de Blake Edwards (1961) avec Audrey Hepburn, George Peppard, Patricia Neal, Buddy Ebsen, Mickey Rooney, Martin Balsam.

Avec la série de *Panthères Roses*, *Diamants sur Canapé* est sans doute le film qui a le plus fait pour la célébrité de Blake Edwards, dont la carrière est loin d'être conforme à ce que l'on pouvait lui prédire il y a une quinzaine d'années. Edwards passait déjà son temps à passer d'un genre à l'autre, d'un policier comme *Experiment in Terror* à une comédie burlesque comme *the Party*.

Diamants sur canapé a une place assez particulière. D'abord parce qu'il s'agit de l'adaptation d'un roman extrêmement brillant de Truman Capote (adaptation assez libre mais finalement fidèle sur le ton) ensuite parce que, pour une fois, Blake Edwards a vraiment cherché à nous émouvoir à l'intérieur d'une comédie, allant sur ce plan loin loin que dans ses remarquables *Vacances à Paris*, où l'émotion se permettait à peine de pointer, Janet Leigh oblige !

Pour *Diamants sur canapé*, on se souvient surtout d'Audrey Hepburn et d'une musique d'Henry Mancini qui fit beaucoup pour le succès du film. Mais cela reste, stylistiquement, une des meilleures réussites d'Edwards, ce qui, dans son œuvre, se rapproche le plus de son ami Richard Quine.

C'est, en fait, la même manière de construire un film autour d'un personnage féminin, de jouer le jeu de la tendresse et de l'élégance sans oublier, comme dans la majeure partie des films d'Edwards, d'ouvrir, le temps d'une séquence, une porte sur le délire et la démesure. Ici, c'est Mickey Rooney qui sert en quelque sorte de soupape de sûreté, c'est lui qui est chargé de nous surprendre, de casser — mais pas tout le temps — ce qu'il peut y avoir de sérieux sous le brillant des apparences, et de tendresse sous les situations les plus scabreuses.

Edwards se dépêche d'ironiser sur les situations, sur les conventions (et même, puisqu'il s'agit d'une adaptation de Truman Capote, sur tout ce qui se veut anti-conventionnel) pour mieux s'attarder sur son héroïne, nous la rendre, au milieu de toute cette agitation qui se fait autour d'elle, plus proche et plus vulnérable. Avec une comédienne comme Audrey Hepburn, tout devient possible. Edwards sait s'en servir, et la servir.

D.R.

Lundi 16 avril, TF1, 20 h 30 :

LA VIEILLE FILLE

de Jean Pierre Blanc

Film français de Jean Pierre Blanc, 1972. Photo : Musique : Michel Legrand. Interprétation Philippe Noiret, Annie Girardot. Couleurs. 90 minutes.

Au moment où sort sur les écrans français le nouveau film de Jean Pierre Blanc, *l'Esprit de famille*, il est intéressant de revoir le premier essai de l'auteur. C'était déjà une chronique, une tranche de vie à la fois réaliste et distanciée.

A Cassis, au mois d'août, dans une pension grouillante de couples et de familles, deux esseulés, deux quadragénaires, dont l'une est une femme (Annie Girardot) et l'autre un vieux garçon (Philippe Noiret) sont installés à la même table pour les nécessités du service. Il sont successivement réservés, hostiles, attendris ; se reverront-ils plus tard ? L'histoire, raisonnable, ne le dis pas.

C'est essentiellement l'histoire de deux solitudes, ces solitudes que notre société cloisonnée fabrique tout au long de l'année, vacances comprises ; c'est aussi la peinture, ou mieux la satire, des vacances « petites bourgeoises » routinières et mécaniques, avec une série de portraits au vitriol.

Méchant, à force de lucidité, mais dénué de mépris ou de vulgarité, ce premier film, sous ses allures sympathiques de comédie, allait peut-être plus loin qu'il n'en avait l'air.

M.A.

Lundi 16 avril, FR3, 20 h 30 :

CESAR

de Marcel Pagnol.

France 1936, 2 h 40. Scén. dial. et réal. : Marcel Pagnol. Images : Willy. Décors : Marius Brouquier. Son : Julien Couteller, Banuls. Mus. : Vincent Scotto. Mont. : Suzanne de Troye, Jeanette Gilmstel. Production : Films Marcel Pagnol. Interprétation : Raimu, Pierre Fresnay, Fernand Charpin, Orane Demazis, André Fouché (Césarlot), Alida Rouffe, Milly Mathis, Robert Vattier, Paul Dullac, Maupi, Edouard Delmont, Doumel (Fernand, le garagiste), Thommeray (le curé), Jean Castan (l'enfant de chœur), Robert Bassac (Pierre Dromard), Rellys (un employé), Charblay, Odette Roger, Albert Spanna.

(Voir dans notre numéro 242, l'article de Frantz Gévaudan, p. 117).

Dimanche 22 avril, FR3, 22 h 30 :

LE MIRACLE DES LOUPS

de Raymond Bernard

France, 1924, 1 h 45. Scén : Paul Antoine et Henry Dupuy-Mazuel. Ph. : Forster. Décors : Mallet-Stevens. Mus. : Henri Rabaud. Avec Charles Dullin (Louis XI), Romuald Joubé (Robert Cottereau),

Vanni-Marcout (*Charles le Téméraire*), Yvonne Sergyl (*Jeanne Fouquet*), Gaston Modot (*le sire de Châteauneuf*), Philippe Herliat, Armand Bernard, Joffre, Edith Jehnne.

Pour la première de ce « film national français », le Président Gaston Doumergue était présent, ainsi que le Ministre des beaux-arts, des représentants du gouvernement, des corps diplomatiques, etc. C'est que le cinéma français se proposait de rivaliser avec les super productions italiennes ou américaines. Avec en plus la caution « historique » : le film était produit par « la Société des romans historiques filmés » sous le patronage d'un grand maître de l'université.

« Ce qui fait du *Miracle des loups* une œuvre tout à fait hors de pair, écrit un critique de l'époque, c'est que, pour la première fois en France, on a vu collaborer étroitement, minutieusement pourrait-on dire, l'écrivain qui a conçu un admirable roman (Dupuy-Mazuel), l'historien, savant connaisseur de notre passé (Camille Vergnol), le metteur en scène, maître de la direction artistique (Raymond Bernard), et le musicien chargé de traduire tous les sentiments, toutes les passions de la pathétique symphonie du blanc et du noir (Henri Barbaud)... C'est cette collaboration, unique dans les annales de l'art cinématographique, qui permit la réalisation de cette œuvre large, vivante, où palpité l'âme de notre race ».

Le *Miracle des loups* est certes une évocation historique grandiose pour l'époque, et Raymond Bernard un excellent manieur de foules. Mais le prétexte historique et l'interprétation de Charles Dullin en Louis XI sont aujourd'hui irrecevables. Reste donc un triste monument quelque peu académique (avec une curieuse utilisation de l'écran variable à l'aide de caches), à visiter en étouffant un discret baillement.

J. M.

Lundi 23 Avril, FR3, 20 h 30 :

EN CAS DE MALHEUR

de Claude Autant-Lara

France-Ital, 1958, 2 h. Sc. et adapt. : Jean Aurenche et Pierre Bost, d'après le roman de Georges Simenon. Images : Jacques Natteau. Déc. : Max Douy. Mus. : René Cloerec. Mont. : Madeleine Gug. Prod. : Raoul Levy. Interprétation : Jean Gabin, Edwige Fenech, Brigitte Bardot, Nicole Berger, Franco Interlenghi, Madeleine Barbulée, Jacques Clancy, Claude Magnier, Julien Bertheau, Mathilde Casadesu, Annick Allières, Gabrielle Fontan.

A l'aube de la percée de la Nouvelle vague, Claude Autant-Lara poursuit son bonhomme de chemin dans un cinéma de confection qui a son charme. A l'affiche ce soir, rien que du beau monde : Gabin, Bardot, Fenech, Simenon, Aurenche-Bost... Un scénario sur mesures pour tout le monde, y compris pour Autant-Lara, qui doit être fidèle à sa réputation de scandale.

C'est le sujet type de la littérature naturaliste (un bourgeois, ici avocat célèbre, subjugué par la jeunesse et l'érotisme libertin d'une de ses clientes, glisse sur la pente de la déchéance...) dont on sait qu'elle peut produire des chefs-d'œuvres au cinéma : *L'Ange bleu*, *la Chienne*. Avec le recul, on a quelques difficultés à saisir ce qui pouvait bien choquer dans cette aventure à peine sordide. Dans l'esprit du cinéaste, l'essentiel était certainement la description de ce milieu grand bourgeois dont la façade de respectabilité s'effondre sous l'effet d'un retour de printemps. Mais c'est tout de même un peu court. En se replaçant en 1958, il faut bien voir que le film clot en quelque sorte le mythe Gabin : le héros de *Quai des brumes* s'y affronte une dernière fois à la femme mais c'est pour en accepter tous les diktats. Face à lui, un mythe en plein éclat de sa gloire, le mythe Bardot, celui de la femme moderne 58 (auquel en fait le cinéma de la Nouvelle vague viendra donner un sacré coup), celle qui dit : « Je suis une petite femelle et il faut me laisser faire ce que je veux ».

C'est là l'intérêt essentiel du film. Les fidèles de Simenon seront déçus : Gabin n'est pas le personnage imaginé par Simenon et le film décentre l'intérêt, à tort, vers Bardot (mercantilisme oblige...). Mais le film se laisse voir sans ennui : une fois de plus Autant-Lara se révèle un bon professionnel. Ce qui ne vaut pas un amateur de génie.

J.M.

P.S. : Projeté sur la première chaîne, le film était amputé de certaines séquences, parmi les plus « osées » : scènes de nudité de Bardot, relations « contre-nature » de cette dernière avec Nicole Berger. Il semblerait que ces coupures aient été effectuées par Autant-Lara lui-même : « Le film avait vieilli. Il était un peu trop lent, par moments. C'est pourquoi j'ai décidé de supprimer certaines queues de scènes, trop longues, ou trop musicales, comme cela se faisait à l'époque », lui fait dire Télé 7 Jours. On s'étonne, connaissant les professions de foi tonitruantes du cher Claude contre la censure, qu'il ait pu céder à quelque pression... Espérons que nous verrons cette fois, les mœurs ayant tout de même évolué, une version non censurée.

Dimanche 29 avril, TF1, 20 h 30 :

L'HORLOGER DE SAINT-PAUL

de Bernard Tavernier

France, 1973, Eastmancolor, 1 h 45. Adapt. et dial. : Jean Aurenche, Pierre Bost et Bertrand Tavernier d'après le roman de Georges Simenon. Ph. : Pierre William Glenn. Mont. : Armand Psenny. Son : Harald Maury. Déc. : Jean Mandaroux. Mus. : Philippe Sarde. Prod. : Lira Film (Raymond Danon). Dist. : Pathé, CFDC, Sirius. Interprétation : Philippe Noiret, Jean Rochefort, Jacques Denis, Julien Bertheau, Yves Alfonsi, Jacques Hilling, Clotilde Joano, William Sabatier, Sylvain Rougerie, André Talisy.

Un premier film qui n'a pas manqué de supporters en son temps et un prix Delluc est venu

couronner une œuvre sympathique réalisée par un amoureux du septième art. Dans cette histoire de père et de fils dont le premier cherche à comprendre pourquoi le second a tué un homme, Tavernier avait su actualiser Simenon (l'Horloger d'Everton) et même le politiser habilement.

Cinéma et scénario d'un classicisme bien français, où le remplacement d'Autant-Lara par un nouveau venu aux côtés des duettistes Aurenche et Bost se traduit par un regain de vigueur de la tradition de la qualité. Si ce cinéma psychologique à la française a parfois donné le pire, il faut reconnaître que bien des écueils en sont ici évités. Malgré une étonnante maîtrise de l'image pour un premier film, il faut reconnaître que le réalisateur ne domine pas encore la notion du temps et que sa direction d'acteurs laisse souvent à désirer, en particulier concernant les seconds rôles.

J.M.

Dimanche 29 avril, FR3, 22 h 30

NANA

de Jean Renoir

France, 1926. N et B. 2 700 m. Sc. : Pierre Lestringuez, d'après le roman d'Emile Zola. Adapt. : Jean Renoir. Intertitres : Mme Leblond-Zola. Ass.-réal. : André Cerf, Pierre Lestringuez. Déc. : Claude Autant-Lara, exécutés par Robert-Jules Garnier. Ph. : Edmond Coruvin, Jean Bachelet. Mont. : Jean Renoir. Prod. : Films Jean Renoir. Dist. : Aubert-Pierre Braunberger. Int. : Catherine Hessling (Nana), Jean Angelo (comte de Vandeuvres), Werner Krauss (comte Muffat), Raymond Guérin-Catelain (Georges Hugon), Jacqueline Forzane (comtesse Sabine Muffat), Valeska Gert (Zoé), Harbacher (Francis, colporteur), Pierre Philippe (Bordenave), Claude Moore (Fauchery), Nita Romani (Satin), Jacqueline Ford (Rose Mignon), Pierre Champagne (la Falolse), René Korval (Fontan), Marie Prévost (Gaga), André Cerf, Pierre Braunberger, R. Turgy, Catherine Hessling.

C'est en 1926 que Jean Renoir adapte le roman d'Emile Zola. C'est sa seconde réalisation après *La Fille de l'eau*. Cette fois, une réalisation à gros budget, où Renoir a mis toute sa fortune (composée alors essentiellement de tableaux de son père) et qui sera un échec commercial total. On a beaucoup voulu voir dans ce choix de *Nana* l'amorce de la période « réaliste » de Renoir. C'est le méconnaître et surtout méconnaître le film. Il y pousse au contraire le jeu de Catherine Hessling à l'extrême : « Commercialement, écrit Renoir dans *Ma vie et mes films*, *Nana* était voué à l'échec, et cela à cause de la personnalité de Catherine Hessling. J'ai parlé de sa stylisation. Dans *Nana*, elle poussa à fond cette caractéristique. Ce n'était plus une femme mais une marionnette. J'utilise ce terme comme un compliment. Mais, hélas pour nous, le public ne peut supporter cette transposition. Les gens veulent pouvoir dire en sortant d'un spectacle : « Comme c'est vrai... C'est bien à ça... », sans se douter que

ce réalisme du détail cache la fausseté des sentiments ».

En fait, Renoir expérimente dans *Nana* toute une conception de l'espace, mais d'une façon encore passablement théorique. Dans son Praxis du cinéma, Noël Burch a parfaitement montré à quel type de travail se livrait alors Renoir : « Ce film pose, dès la première grande scène dramatique (la rencontre de Muffat et de Nana), comme condition essentielle de son déroulement plastique, la présence d'un espace hors-champ, et dont l'importance égale celle de l'espace du champ ».

Renoir ayant toujours proclamé que Zola l'intéressait plus par sa poésie que par son réalisme, il se livre ici à un exercice de style où importe plus la recherche d'une écriture que la fidélité à un univers.

J.M.

Lundi 30 avril, FR3, 20 h 30

LA CHUTE DE L'EMPIRE ROMAIN

d'Anthony Mann

(The Fall of the Roman Empire) USA, 1964. Technicolor, Ultra-Panavision 70 mm, 2 h 59. Réal. : Anthony Mann. Sc. : Ben Barzman, Philip Yordan et Basilio Franchina. Ph. : Robert Krashner. Déc. : Veniero Colasanti, John Morre. Mus. : Dimitri Tiomkin. Mont. : Robert Lawrence. Prod. : Samuel Bronston. Avec Sophia Loren, Stephen Boyd, Alec Guinness, James Mason, Christopher Plummer, Anthony Quayle, John Ireland, Omar Sharif, Mel Ferrer, Eric Porter, Douglas Wilmer, Andrew Keir, Finlay Currie.

Dans une lignée de superproductions hollywoodiennes réalisées en Espagne, la Chute de l'empire romain est loin d'atteindre à la réussite du précédent film de Mann (et Bronston), *Le Cid*. Il semble bien que cette fois Anthony Mann se soit laissé écraser par la lourdeur de l'entreprise et les exigences d'un producteur qui en a eu bien d'autres (ne vient-il pas de mettre fin à la carrière de Nicholas Ray dont il vient de produire les deux derniers films hollywoodiens : *Le Roi des rois*, *les 55 jours de Pékin* ?). Pourtant la reconstitution historique de la Rome antique étonna, Jean-Louis Bory écrivait : « Au XX^e siècle, le Forum épuise. Il exige un terrible effort d'imagination. Là où l'on regarde une colonne, trois briques, un caillou, il faut voir un temple, des bains, une basilique... Le premier et le seul mérite de la grande machine qu'a signée Anthony Mann, c'est de soulager notre imagination. Le Forum, enfin, le voilà ».

Mais cela est loin de suffire. Les travellings latéraux et les amples mouvements de grue ne font pas exister une époque et l'ensemble s'enchaîne sans cohérence ni épaisseur.

J.M.

EN DEUX MOTS

TF1 :

Crésus, de Jean Giono (France, 1960, 1 h 30, N et B avec Fernandel, Rellys, Marcelle Ranson) : réalisé à 65 ans par Giono lui-même, sur l'idée la plus simple : « L'argent ne fait pas le bonheur », ce film ne se distingue pas par son originalité. Malheureusement le ton est plus démonstratif que réellement naïf. Le texte, hélas, l'emporte sur l'image.

Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil, de Jean Yanne (France, 1972, couleurs, 1 h 46 avec Jean Yanne, Bernard Blier, Marina Vlady, Michel Serrault) : la publicité dans les stations de radio. Sujet digne de la veine caustique de Jean Yanne, traité avec une truculence qui est souvent drôle. Mais Yanne ne renonce jamais à l'effet facile et sombre vite dans un poujadisme douteux.

Les Granges brûlées, de Jean Chapot (France, Eastmancolor, 1973, 1 h 35, avec Alain Delon, Simone Signoret, Paul Crauchet, Pierre Rousseau) : du cinéma dramatique à la française construit uniquement autour de Simone Signoret. Ou la solitude d'une femme face au monde méchant. Un scénario sans force, doublé d'une mise en scène sommaire.

A2 :

Los Bravos, de Ted Post (USA, 1975(?), avec George Peppard, Pernell Roberts, Belinda Montgomery, L.Q. Jones) : un téléfilm américain, du genre western.

Les Quatre plumes blanches, de Zoltan Korda (USA, 1939, avec Ralph Richardson, C. Aubrey-Smith, John Clements, June Duprez, Jack Allen, Donald Grey). Amour, armée et colonies, mélodrame appartenant à une lignée bien définie, malheureusement exécuté sans grand talent.

La Moutarde me monte au nez, de Claude Zidi (France, 1974, Eastmancolor, 1 h 45, avec Pierre Richard, Jane Birkin, Claude Piéplu, Julien Guiomar, Henry Guybet) : on aime ou pas le comique de Pierre Richard. Mais d'Yves Robert en Claude Zidi, quelle décadence !

Les Filles de Joshua Cabe (*The Daughters of Joshua Cabe return*), de David Lowell Rich (USA, couleurs, 1974, 1 h 14, avec Dan Dailley, Dub Taylor, Ronne Troup, Christina Hart, Brooke Adams, Kathleen Freeman, Carl Betz) : trois femmes dans l'Ouest. Si la survie du western est à ce prix désirable, sa fin est proche.

Leguignon guérisseur, de Maurice Labro (France, 1954, N. et B., 1 h 45, avec Yves Deniaud, Jane Marken, Nicole Bernard, Michel Roux, André Brunot, André Versini) : lancé par la radio, le personnage de Leguignon passe mal au cinéma, dans une réalisation d'une rare platitude.

FR3 :

Les Hommes, de Daniel Vigne (France, 1972, Eastmancolor, 1 h 40, avec Michel Constantin, Marcel Bozuffi, Francis Linel, Nicole Calfan, Henry Silva) : les purs, les durs, les voyous, les truands, les casseurs, etc. L'ex-assistant de Claude Lelouch ne fait preuve dans ce domaine d'aucune originalité, ce qui ne saurait étonner.

Tintin et le mystère de la toison d'or, de Jean-Jacques Vierge (France, couleurs, cinémascope, 1961, 1 h 34, avec Jean-Pierre Talbot, Georges Wilson, Georges Lorient) : l'adaptation littérale de la bande dessinée de Hergé (sur une histoire originale, mais si peu) au cinéma se révèle dérisoire et inexistante.

Les Mines du Roi Salomon (*King Solomon's Mines*), de Compton Bennett et Andrew Marton (USA, 1950, Technicolor, 1 h 41, avec Deborah Kerr, Stewart Granger, Richard Carlson, H. Haas, L. Gilmore, Kimursi, Siriaque, Sekaryongo, Baziga) : une exploration au pays des hommes géants du Ruanda Urundi. Forêts, savanes, déserts, pics neigeux, vertes prairies... Pour l'amateur.

Gas-Oil, de Gilles Grangier (France, 1955, 1 h 28, N. et B., avec Jean Gabin, Jeanne Moreau, Ginette Leclerc, Camille Guérini, Marcel Bozzuffi, Roger Hanin, Jean Lefebvre) : populisme et série noire. Premier dialogue d'Audiard pour Gabin. Cela ne suffit pas à faire un film.

Tintin et les oranges bleues, de Philippe Condroyer (France, 1964, Eastmancolor, 1 h 45, avec Jean-Pierre Talbot, Jean Bouise, Milou) : supérieur au premier Tintin, celui-ci hésite encore entre les gags et les longueurs.

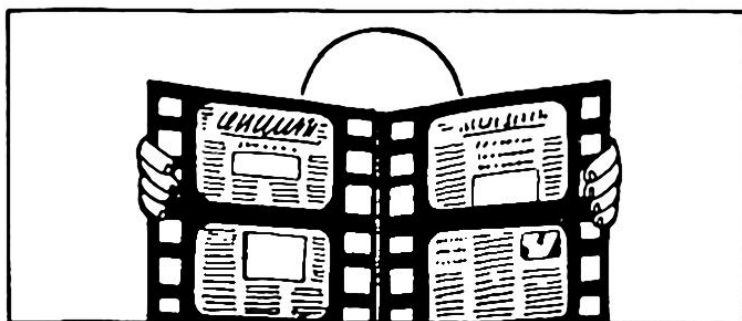
Le Spécialiste, de Sergio Corbucci (Italie, France, Allemagne, 1969, 1 h 38, Eastmancolor, Techniscope, avec Johnny Hallyday, Mario Adorf, Françoise Fabian, Gastone Moschin, Sylvie Fennec) : tous les ingrédients du western italien laborieusement accumulés autour d'un Hallyday dont la silhouette est plus crédible que le jeu.

Doucement les basses, de Jacques Deray (France, couleurs, 1970, 1 h 25, avec Alain Delon, Paul Meurisse, Nathalie Delon, Julien Guiomar, Paul Préboist) : le célibat des prêtres vu par Pascal Jardin et Jacques Deray. Une rare lourdeur dans le comique.

Joël Magny

En raison des grèves de la SFP et des diverses chaînes, nos pages consacrées aux films à la télévision sont réduites. La situation, à l'heure où nous écrivons, étant loin d'être stabilisée, les programmes que nous indiquons le sont, plus encore que d'habitude, « sous toutes réserves ».

LIRE LE CINEMA



VIENT DE PARAITRE

- Aux Editions du Seuil, *les Yeux ouverts*, de Roger Leenhardt, entretiens avec Jean Lacouture.

- Aux Editions Albatros, *l'Adolescente*, d'après le film de Jeanne Moreau.

- Aux Editions Gérard Cotreau, dans la collection « Les grandes vedettes » : *Bee Gees* par Jean-Jacques Jellot-Blanc à l'occasion de la sortie du film *Sgt Peppers Lonely Hearts Club Band*.

- Aux Editions de l'Athénor, *Louis Malle par Louis Malles*, de Jacques Mallecot.

- Aux Editions Presses de la Renaissance, *les Yeux de Laura Mars*, de H.B. Gilmour, roman d'après le scénario de John Carpenter.

- Aux Editions Albatros, *le Filmique et le comique*, essai sur le cinéma comique, par Jean-Paul Simon.

- Edité par les archives cinématographiques de R.D.A., *Animation-film*, en allemand.

- Un essai critique sur *the World of Luis Bunuel*, en anglais, édité par Joan Mellen, New-York, Oxford University Press.

- Aux Editions Pac, collection Têtes d'Affiche, *Romy Schneider*, par P.J.B. Benichou et S. Pommer.

- Aux Editions Robert Laffont, collection « A jeu découvert » : *les Eperons de la liberté* par Paul Meurisse.

- Chez le même éditeur, collection « Vécu » : *Un bon petit soldat*, par Lilli Palmer.

- Aux Editions Alain Moreau, *les Malédictions du cinéma français*, par Francis Courtade.

DOUGLAS SIRK

Plaquette collective, éditée par la Petite quinzaine et la Cinémathèque française. 10 F.

En consacrant une rétrospective d'une vingtaine de films à Douglas Sirk (cf. son entretien dans *Cinéma* n° 238), cinéaste brillant mais encore (pourquoi ?) sous-estimé par une frange de la critique, la Cinémathèque française a rempli d'aise nombre de cinéphiles qui ne s'étaient pas rassemblés aussi nombreux depuis longtemps, d'autant plus qu'associée à la *Petite quinzaine*, elle vient de co-publier (sous la responsabilité de Michèle Levieux) une plaquette qui amalgame des textes anciens (Godard, Comolli, Fassbinder) à d'autres, écrits pour la circonstance (dont celui de notre collaborateur Dominique Rabourdin) et un entretien inédit réalisé à Locarno en août dernier lors de l'hommage à Sirk par Emmanuel Bonn et Gilles Colpart.

Le texte de Godard, « Des larmes et de la vitesse » sur l'un des plus grands Sirk : le Temps d'aimer et le temps de mourir publié dans le n° 94 des *Cahiers* (avril 1959) est à lire et à relire. Le « *Lise ôte ton pullover* », à propos des formes maigrichones de Liselotte Pulver, l'héroïne du film vaut 100 textes parcimonieux sur Sirk, 1 000 éditoriaux de Jean Cau.

Malgré son insuffisance due à un manque de moyens, ce genre de publication a le privilège, non pas de combler un manque, mais d'amorcer un retour indispensable à Sirk, préliminaire à une étude plus approfondie que la (re)vision des films devrait permettre d'entreprendre.

Gérard Courant

MUSIDORA, LA DIXIEME MUSE

Editions Henri Veyrier.

Les actrices n'ont pas toujours la chance d'avoir une biographie aussi intéressante que leur visage. Le charme, le côté chat, l'énigmatique regard de Musidora, le choix de ses rôles, jusqu'à sa silhouette immortalisée par Feuillade, déifiée par les surréalistes, n'accordaient pourtant au cinématographe qu'une part des pouvoirs de cette belle et curieuse figure, liée d'amitié fervente avec Pierre Louÿs ou Collette, et pour qui Aragon et Breton écrivirent un jour une pochade loufoque, le Trésor des Jésuites, reprise dans ce livre par Patrick Cazals avec un ensemble de textes, de lettres, de dessins, de témoignages et de photographies qui, depuis le travail de Francis Lacassin pour l'Anthologie du cinéma, s'avère le meilleur portrait d'une femme multiple, aux dons nombreux, aux curiosités incessantes, et dont la marque séduisante et sombre demeure un des emblèmes du cinéma français. Des dons divers, mais inégaux, éparpillés, brûlés sans compter à une époque où l'on pouvait toucher à tout, où les femmes devenaient réalisateurs (elle le fut), déjà, n'imaginant sans doute pas qu'elles étaient des pionnières, ni les précurseurs d'un mouvement qui adopta en 1974 le nom de Musidora. Une figure passionnante, dans un temps qu'on ne se lasse pas de redécouvrir, et dont ce livre ouvre encore quelques portes oubliées. C'est Francis Lacassin qui en rédigea la filmographie. 232 pages ; nombreuse iconographie.

Claude Michel Cluny

CONDITION HUMAINE

De Michel Estève, Editions Albatros, Coll. Ça-cinéma, 224 p., 44 F.

La collection « Ça-cinéma » élargit son champ d'investigation et nous propose un ouvrage venu d'un tout autre horizon que tous ceux publiés jusqu'à ce jour, qui gravitaient tous autour des recherches poursuivies par la revue Ça.

Incontestablement, Michel Estève n'appartient pas à l'intelligentsia à la mode, férue de Barthes et de Lacan ; ses références, on les trouverait plutôt du côté de Bernanos (Michel Estève est directeur des *Etudes bernanossiennes*), de Sartre (celui de *Huis-clos* plus que du maoïsme soixante-huitard), de Kafka ou de Beckett. C'est dire que, comme la revue qu'il dirige avec fermeté et souplesse, *Etudes cinématographiques*, son livre, recueil de textes critiques sélectionnés, ordonnés et souvent revus, remaniés ou complétés, ne cède aucunement à la fascination du moment et est conduit avec une rigueur exemplaire. C'est pourquoi il risque de rebuter le lecteur pressé ou distrait et ce serait dommage. Comme risque d'étonner une démarche critique d'un parfait classicisme.

En fait la composition même de l'ouvrage est une initiation à l'art cinématographique selon Michel Estève. Dans une première partie, « l'homme en question », subdivisée en deux étapes : 1) l'histoire en question, 2) de la révolte à la révolution, nous voici en proie aux interrogations que suscite en nous l'actualité, l'immédiat de l'homme aux prises avec le monde et avec l'histoire, c'est-à-dire le caractère anecdotique et contingent du quotidien. Michel Estève nous invite à dépasser cette appréhension directe du monde par les films que l'on peut globalement qualifier de « politiques » : cinéma hongrois (Andras Kovacs, Ferenc Kosa, Istvan Szabo, Sandor Sara et surtout Miklos Jancso), le Roublev de Tarkovski, Esclaves de Biberman, cinéma novo brésilien

(Ruy Guerra, Glauber Rocha), cinéma cubain (la Première charge à la machette) ou chilien (du Courage du peuple et Vote plus fusil à la Terre promise), Espoir d'André Malraux, la Guerre est finie d'Alain Resnais, les Noces d'Andrzej Wajda, la Villegiatura de Marco Leto. Toutes œuvres que Michel Estève admire à des titres divers comme dépassant le strict cadre politique et social (ni négligeable, ni négligé) par une aspiration légitime à une libération intérieure qui présuppose cette libération politique mais la dépasse.

Tout naturellement, l'auteur nous conduit vers les œuvres les plus profondes, les plus engagées dans la vie humaine et dans la connaissance du monde et son déchiffrement. Sont alors convoqués et, éclairés les plus grands : Bunuel, Kurosawa, Bresson, Welles, Visconti, Pasolini, Bergman. Avec eux nous nous interrogeons sur le sens de l'existence, l'affrontement à la mort et la présence ou l'absence de Dieu. Comme s'en plaint fréquemment Henri Agel, la spiritualité n'est plus de mode. Mais contrairement à l'auteur de *Métaphysique du cinéma*, Michel Estève ne nous impose pas ses voies : il nous propose sa propre recherche, celle d'une conscience chrétienne dans le monde et le cinéma d'aujourd'hui. La connaissance des cinéastes et des œuvres qu'il nous offre n'implique pas le partage absolu de ses options idéologiques ou métaphysiques. La valeur d'une démarche ne dépend heureusement pas de l'étiquette sous laquelle elle se produit.

Reprenant ce que l'auteur écrit à propos de Marco Leto (p.110), nous dirons qu'il laisse aux analyses le soin de nous convaincre de la justesse de son propos. Joël Magny

P.S. : Signalons la parution dans la revue *Archives des lettres modernes* n° 178 éditée par Minard-les lettres modernes (73 av. du Cardinal Lemoine, Paris 5^e), d'une étude de Michel Estève sur « Bernanos et Bresson », à partir du Journal d'un curé de

campagne et de Mouchette. Auteur de l'excellent Bresson de la collection « Cinéma d'aujourd'hui » aux Editions Seghers, Michel Estève se livre à une analyse précise et rigoureuse de la double transposition à l'écran des deux textes de Bernanos. Analyse qui fait appel à toutes les ressources de l'approche du fait littéraire comme du fait cinématographique. La rigueur de la démarche et la richesse de l'information transforme ce qui pouvait n'être qu'une fastidieuse et scolaire étude de l'adaptation d'un livre à l'écran en une passionnante lecture qui enrichit notre connaissance de Bresson (signalons que cette livraison comporte en outre un texte de Joseph Hurt sur « Bernanos et Jouve », essai de lecture parallèle de *Sous le soleil de Satan* et *Paulina 1880*, travail, lui aussi, remarquable).

JUDY ET SES NABOTS

De Stuart Kaminsky, Ed. Gallimard, Super Noire n° 121.

A en croire Stuart Kaminsky, rester en vie à Hollywood dans les années quarante n'était pas une sinécure. Après Ne tirez pas sur Errol Flynn (*Super Noire* n°115), une nouvelle vague de meurtres s'abat sur la Dream Factory, et plus spécialement sur la MGM, autour d'une Judy Garland toute fraîche émoulue du succès de Wizard of Oz.

Le principe de Stuart Kaminski reste exactement le même : construire une intrigue policière autour d'un plateau de vedettes (disparues de préférence, à de rares exceptions près), l'astuce étant que ces vedettes se comportent, à l'intérieur d'une situation fictive, conformément à leur personnage réel — ou du moins à ce qu'on en sait. Ainsi Judy Garland, à peine adolescente, est déjà cette femme faible, en mal d'affection et de confiance, qui ne cessera de se faire flouer par la vie. Evidemment les idoles restent pures, puisque, comme par hasard, le coupable sera l'un des personnages de la fiction.

Il y a sans doute une foule d'idées sympathiques dans la « série » de Kaminsky (le prochain épisode devrait concerner les Marx Brothers) : d'abord la silhouette minable de l'anti-« privé », Toby Peters, fauché, peu verni, carburant au Pepsi et au milkshake ; les lieux de l'enquête (plateaux de la MGM, somptueuse demeure de William Hearst) ; et bien sûr certains personnages de l'aventure qui ont nom Garland, Gable, Victor Fleming, Louis B. Mayer ou Raymond Chandler.

Idées qui ne peuvent pas laisser le cinéophile indifférent, mais sans toutefois le passionner, et ce pour deux raisons : d'une part les stars ne tiennent pas à proprement parler les premiers rôles, mais ne forment qu'une sorte de figuration de luxe ; d'autre part et surtout, si Kaminsky s'en donne à cœur joie dans la reconstitution d'Hollywood, il le fait manifestement au détriment de l'histoire policière qui s'étire et se dilue.

Non seulement elle n'excite pas l'auteur lui-même, mais elle est racontée sur un ton tellement plat, linéaire, évitant volontairement les effets et coups de théâtre, que le lecteur se laisse porter mollement plutôt qu'il ne participe, comme il se doit dans toute bonne intrigue.

En somme une duperie pour les lecteurs de « Super-Noire ». Et le procédé risquant, s'il est employé systématiquement, de s'user bien vite, il serait temps que Stuart Kaminsky cet amoureux d'Hollywood, s'attache les services d'un vrai spécialiste du polar.

Jacqueline Nacache

VINCENNES OU LE DESIR D'APPRENDRE

Editions Alain Moreau, Paris
1979, 288 pages, 20 F

Ce n'est évidemment pas d'un doigt neutre qu'on feuillette le dernier ouvrage édité sur et par l'université Paris VIII : Vincennes ou le désir d'apprendre sort au moment

même où, après dix ans d'une coexistence plus ou moins pacifique, les « non participationnistes », département de cinéma compris, ont fait le pari de se présenter au Conseil de l'Université. Objectif : lutter de l'intérieur contre le démantèlement dont le Ministère menace cet établissement.

Suivant l'ordre que lui assigne l'alphabet, de Roland Barthes à Lanfranco Virgili, d'impressionnantes contributions témoignent pourtant d'un rare bouillonnement intellectuel en imposant son projet insensé de transfert à Saint-Denis : notre ministre des universités aurait-il perdu les commandes de son appareil ? Comme les Marx Brothers s'introduisant dans un sous-marin pour lui faire effectuer de surprenants sauts de carpe.

Quoiqu'il en soit, l'amateur de cinéma ou de techniques audiovisuelles qui se plonge dans ce livre risquera d'en être un peu pour ses frais. S'il prend la peine de lire la « note factuelle n° 3 » il découvrira sans doute cet extrait d'un rapport commandé, en octobre 1974, par un ministre mieux intentionné au sujet de cette université : « Les départements de cinéma, y lit-on, de théâtre, de musique, d'audiovisuel, pour les arts, d'urbanisme pour les problèmes d'environnement et de sciences de l'éducation ou français langues étrangères, ont pris un grand essor et sont souvent des centres d'attraction considérables à la fois en France et à l'étranger » (page 22).

Mais cette introduction, alléchante, ne nous apprend guère plus sur le département de cinéma, seul dans son genre à réaliser des films en France avec des méthodes d'élaboration qui ne manquent pourtant pas d'intérêt. Au cinéma vincennois, Jean-Louis Comolli apporte un hommage un peu solitaire, opposant le « son plus vif » des cours de Vincennes aux « diverses classes de cinéma françaises ou étrangères où dominant souvent l'ennui et la teinture morne d'un savoir sans enjeu » (page 72).

La discrétion imposait sans

doute à nos confrères tels que Cinéthique ou les Cahiers du cinéma de rappeler leur investissement dans ce département, mais on aurait peut-être pu s'étendre un peu sur les nombreux et intéressants films réalisés par les étudiants.

Le service audiovisuel de l'université bénéficie par contre d'un article incisif d'Henri Dieuze sous le titre déroutant : Des cannibales qui ont fait preuve d'une réflexion critique et d'une imagination technologique exceptionnelles (page 138). Ce « cannibalisme » est la reconstitution d'un nouvel appareil en empruntant ses éléments à divers instruments hors d'usage. Dans cette étude on apprend qu'en 1975, l'UNESCO a inscrit l'emploi des techniques audiovisuelles à l'Université de Vincennes « parmi les douze cas mondiaux les plus intéressants d'application des nouvelles techniques à l'enseignement post-universitaire ». Une étude collective sur ce sujet va d'ailleurs paraître en 1979 aux Presses Universitaires de Grenoble.

Cet article nous informe également que, fin 1978, la FNAC a commercialisé à l'intention des collectivités locales et des animateurs sociaux culturels « une boîte de montage de bande vidéo de conception originale utilisant des microcompresseurs qui vient d'être mis au point par le service audiovisuel de l'Université ». Voilà ce laboratoire que le régime prétend démanteler à Saint-Denis en supprimant nombre de ces filières où se pressent tant d'étudiants découragés par le manque de pratique des autres Universités.

Pourtant, nous prenons le pari que les inscriptions auront encore lieu « normalement » en juin à l'Université Paris VIII, route de la Tourelle 75 012 Paris, téléphone 375.12.50. On ne se projettera pas à Vincennes une poignante Dernière séance. Sur cet écran se dressent aujourd'hui trente trois mille acteurs bien décidés à défendre leur droit d'expression.

Robert Allezaud



revue mensuelle
des questions sociales
dans l'entreprise

10 Numéros par an 90 F

10, rue Bleue
75009 PARIS

Publicité 523 10 35
Rédact. Admin. 824 77 25

CONFRONTATION

CINEMA DES SURREALISTES A PERPIGNAN

A Perpignan, du 7 au 15 avril, se dérouleront les « Confrontations 15 » organisées par les Cahiers de la Cinémathèque, la Cinémathèque de Toulouse et les « Amis du Cinéma » (FFCC).

Le thème choisi : « Le cinéma des surréalistes » se propose de confronter les films aimés par les surréalistes et les films à la réalisation desquels ils ont participé.

Ce sera l'occasion d'un panorama exhaustif jamais présenté dans une telle ampleur. 80 films se succéderont en huit jours sur les écrans du Français.

Renseignements et programme à « Confrontation », Palais des Congrès, Perpignan, Tél. (68) 61.33.54, poste 66.



Faites-nous confiance, l'Amérique est notre terre...

VOLS TOUTE L'ANNEE	
PEROU	à partir de 2 150 F
MEXIQUE	à partir de 1 990 F
COLOMBIE	3 050 F
CIRCUITS 15 JOURS	
PEROU/BOLIVIE	6 850 F
MEXIQUE	5 945 F

Uniclam

demande de documentation à
63, rue Monsieur le Prince - 75008
PARIS. Tél. : 329.12.38.

NOM

PRENOM

ADRESSE

.....

.....

.....

Correspondant
Lic. A459

GUIDE PRATIQUE DE LA VIDEO LEGERE

Prise de vue, son, montage, régie, diffusion... tous les problèmes que peut rencontrer une équipe vidéo sont abordés.

Un livre indispensable à tous les non-professionnels qui travaillent en vidéo légère.

192 pages - 35 F.

diffusion à :
MEDIA JEUNESSE
39, rue de Chateaudun
75009 PARIS

En vente également : MATERIEL VIDEO ET ANIMATION SOCIO-EDUCATIVE, MONTAGE ELECTRONIQUE.

LES CAHIERS DE LA CINEMATHEQUE

Revue trimestrielle pour servir à l'histoire du Cinéma

N° 26/27 - 220 p. : 40 F

Le cinéma muet italien

- HISTOIRE
- ESTHETIQUE
- DOCUMENTS

Dirigé par Jean A. GILI

Palais des Congrès 66000 PERPIGNAN

contacts

NOUVEAUTES

CITADEL :

THE NON WESTERN FILMS
OF JOHN FORD.

By J.-A. Place.

Relié..... 145 F.

THE GREAT
BRITISH FILMS.

By J. Vermilye.

Relié..... 126 F

THE FILMS OF
SHERLOCK HOLMES.

By C. STEIBRUNNER & N.
Michaels. Relié..... 126 F.

THE FILMS OF
TYRONE POWER.

By D. Belafonte.

Relié..... 126 F.

SHOOT-EM-UPS.

By Les Adams & Buck Rainey.
Complete reference guide to
westerns of the Sound Era.
Rare photos.

Over 3000 complete filmogra-
phies. Relié..... 225 F.

HOLLYWOOD CHARACTER
ACTORS. By J.R. Parish.

Lives and careers of 372 cha-
racter actors. Complete listing
of feature films with dates and
studios. Photographes.

Relié..... 225 F

LIBRAIRIE DU CINEMA

24, RUE DU COLISEE - 75008 PARIS
TEL. 256-17-71 - C.C.P. PARIS 14.816-46

**POUR
FACILITER**

- DETACHEZ CETTE PAGE
- REMPLISSEZ-LA

**VOS
COMMANDES**

- POSTEZ-LA selon les indications figurant au verso

	Prix	Cochez
ABONNEMENT D'UN AN A CINEMA 79 (12 numéros)	105 F	
INDEX RECAPITULATIF « CINEMA » 72-76	22 F	
INDEX 72-76 + INDEX 53-72	27 F	
INDEX 77 (tiré à part)	5 F	
« TRENTE ANS DE CINEMA BRITANNIQUE »	100 F	
DOSSIER DU COURT METRAGE	8 F	
RELIURE 12 NUMEROS « CINEMA » (ancien format)	18 F	
RELIURE 12 NUMEROS « CINEMA » (nouveau format)	25 F	
ANCIENS NUMEROS « CINEMA » (liste au verso)	8 F	
ANCIENS NUMEROS « CINEMA » (nouveau format)	10 F	

BULLETIN DE COMMANDE

M.

Adresse

souhaite recevoir la ou les commandes cochées d'une croix

(Voir au verso nos tarifs spéciaux et les modes de règlement)

TARIFS DE L'ABONNEMENT A « CINEMA 79 » (douze numéros)

FRANCE
105 F

BELG.
SUISSE
115 F

AUTRES
PAYS
140 F

NUMEROS ANCIENS DISPONIBLES

Ancien format (8 F)

106 - 109 - 115 - 116 - 129 - 132 - 134 - 135 - 138 - 146 - 148 - 149
150 - 156 - 158 - 160 - 162 - 163 - 164 - 165 - 166 - 167 - 168
169 - 170 - 171 - 172 - 173 - 174 - 175 - 176 - 177 - 178 - 180 - 181
182 - 183 - 184 - 185 - 186 - 187 - 188 - 189 - 190 - 191 - 192 - 193 - 194
195 - 196 - 197 - 198 - 199 - 200 - 200 - 201 - 202 - 203 - 204 - 205 - 206
207 - 208 - 209 - 210 - 211 - 212/213 - 214 - 215 - 216.

Nouveau format (10 F)

217 - 218 - 219 - 220 - 221 - 222 - 223 - 224/225 - 226 - 227 - 228 - 229
230 - 231 - 232 - 233 - 234 - 235 - 236/237 - 238 - 239 - 240 - 241

NUMEROS ANCIENS DEMANDES

MODES DE PAIEMENT

- ☐ Chèque bancaire à l'ordre de CINEMA 79.
- ☐ Virement postal à l'ordre de CINEMA 79.
C.C.P. 34-120-44, Centre : La Source
(nous adresser les 3 volets).

A ADRESSER A : CINEMA 79, 6 R. ORDENER P. 18°



Textes intégraux et photos

OPÉRA

6 numéros par an

n° : 28 F

Série lancée en janvier 1976. Prix du numéro : 28 F (Etr. 32 F). N° double : 50 F (Etr. 58 F). Format 18 x 27. 128 à 160 pages. Cahiers cousus dos carré. Chaque numéro contient : le texte intégral bilingue d'un opéra avec études, un commentaire musical et littéraire, l'œuvre à l'affiche, discographie, bibliographie et iconographie très complète.

THEATRE

1 000 pièces publiées • 2 numéros par mois

n° : 10 F

Série créée en 1949. Prix du numéro : N° simple : 10 F. (Etr. 12 F.) ; N° double : 20 F. (Etr. 24 F.) • Numéros antérieurs au 1/1/1977 (N° 600) et N° reprographie, simple : 20 F. (Etr. 24 F.) ; double : 30 F. (Etr. 36 F.). Prix « Plaisir du Théâtre 1976 ». Format 18 x 27. Chaque numéro contient : une pièce en trois actes de l'actualité de Paris ou de province, une pièce en un acte ou une fiche technique et une chronique de l'actualité théâtrale, nombreuses photos.

CINEMA

300 films publiés • 2 numéros par mois

n° : 10 F

Série créée en 1961. Prix du numéro : N° simple : 10 F. (Etr. 12 F.) ; N° double : 20 F. (Etr. 24 F.) • Numéros antérieurs au 1/1/1977 (N° 176) et N° reprographie, simple : 20 F. (Etr. 24 F.) ; double : 30 F. (Etr. 36 F.). « Lion de Saint-Marc » au Festival de Venise en 1965 et en 1967. Format 18 x 27. Chaque numéro contient : un long métrage : dialogues in extenso et découpage plan à plan après passage à la table de montage, nombreuses photos, et en supplément : « Cinémathèque » : courts-métrages, dossiers, archives, documents, filmographie, ou « Anthologie » : études consacrées aux « grands » du cinéma. La plus importante collection internationale de textes et découpages intégraux.

BON A ENVOYER (ou à recopier) :

L'Avant-Scène, 27 rue St. André des Arts, 75006 Paris. Tél. 325.52.29. CCP. Paris 735300 V.

Je désire m'abonner à partir du prochain numéro :

☐ à l'Opéra (1 an, 6 n°) 139 F. (Etr. 179 F.)

☐ au Cinéma (1 an, 20 n°) 155 F. (Etr. 190 F.)

☐ au Théâtre (1 an, 20 n°) 145 F. (Etr. 180 F.)

☐ au Théâtre + Cinéma (1 an, 40 n°), 280 F. (Etr. 350 F.)

et recevoir un BON donnant droit à une réduction de 40 % sur l'achat de 10 numéros Théâtre ou Cinéma.

NOM et ADRESSE _____

UN CADEAU POUR TOUS LES TEMPS...

Soyez original : sachez offrir un cadeau en dehors des fêtes officielles. Et si vous êtes à cours d'idée, suivez notre conseil : offrez « Trente ans de cinéma britannique », l'un des rares livres de cinéma qui ne se démode pas... (voir bon de commande page 109).

LES FILMS DU MOIS

ALBANIE, LE CAS DE L'EUROPE	92
ALLEGRO NON TROPPO	63
LE BLEU DES ORIGINES	60
CALIFORNIA HOTEL	73
CAP HORN	85
LE CAVALEUR	89
CHATEAU DE REVES	78
LES CHIENS	93
LA CIBLE ETOILEE	90
DROLE D'EMBROUILLE	69
L'ECHIQUEUR DE LA PASSION	94
ECOUTE VOIR	68
L'ESPRIT DE FAMILLE	70
ET LA TENDRESSE ?... BORDEL !	85
FIDELIO	48
LES FILLES DU REGIMENT	87
LA FRISEE AUX LARDONS	90
FURIE	66
LA GRANDE CUISINE	89
L'HOMME EN COLERE	93
L'INVASION DES PROFANATEURS DE SEPULTURE	52
JE VOUS FERAIS AIMER LA VIE	91
LES LIMEUSES	88
LA MADRIGUERA	58
LE MAITRE-NAGEUR	82
MARIE POUR MEMOIRE	60
MARTIN ET LEA	87
MESSIDOR	79
LES MONSTRES SONT TOUJOURS VIVANTS	52
LA MOUETTE	92
LA NUIT DES MASQUES	86
OPERATION TRAQUENARD	85
LE POT DE VIN	87
LE ROI DES GITANS	89
SERGEANT PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND	91
SLOW DANCING	78
SUPERMAN	88
LA TERRE AU VENTRE	76
UN ACCIDENT DE CHASSE	91
UNE CHRONIQUE ALBANAISE	92
UN SI JOLI VILLAGE...	74
VOYAGE AU BOUT DE L'ENFER	81

VOUS POUVEZ CONSULTER ÉGALEMENT...

- Les Belles manières, de Jean-Claude Guilguet, n° 242, p. 40.
- Plurielles, de Jean-Patrick Lebel, n° 240, p. 73.
- Roberte, de Pierre Zucca, n° 235, p. 71.
- Les Trois derniers jours, de Gianfranco Mingozzi, n° 242, p. 83.
- La Ville à prendre, de Patrick Brunle, n° 241, p. 94.

FEDERATION FRANÇAISE DES CINE-CLUBS

Président : Jean-Pierre PIQUEMAL

SIEGE NATIONAL

6, rue Ordener. 75018-Paris.
206 96 08/206 96 16

Délégués fédéraux :

Marie-Sylvie SAGOT (administration)
Jacques PETAT (animation-formation)
Jean ROY (relations extérieures)

Secrétariat :

Monique FOURNY

Documentation et photothèque :

Bénédicte FROT

GROUPEMENTS REGIONAUX

PARIS

Hélène BLANC
Programmation : Christine CHEVREUX
Comptabilité : Sylvie COURTE
Affiliation : Gérard LOUIS-CLEMENT
6, rue Ordener. 75018 - PARIS
206 96 06/206 96 14

MEDITERRANEE

Jean-Pierre PIQUEMAL
6, rue Condorcet. 34500-BEZIERS
(67) - 28 66 83

SUD-OUEST

Georges MALGOUYARD
47, rue Rosa Bonheur.
33000-BORDEAUX (56) - 44 38 94

NORD

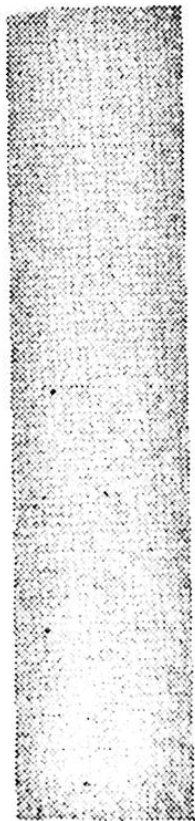
Jeannine CATTEAU
4/51 Résidence Flandre. Rue Holden.
59170-CROIX. (20) - 72 30 13

EST

Georges SIGWARTH
4, rue du Florimont
68230-TURKHEIM. (89) - 27 06 88

RHONE-ALPES

Jacques CHARMATZ
Secrétariat : Carla ZENARO
73160-CORBEL
(79)- 69 29 84



ifacc

STAGES DE FORMATION A LA CULTURE CINÉMATOGRAPHIQUE

— Premier degré :

La lecture de l'image

Les grandes phases de l'Histoire du cinéma (jusqu'à la Nouvelle vague)

L'animation des activités cinématographiques

— Second degré :

Le cinéma contemporain

Les théories du film

Les autres supports audio-visuels

AUX TECHNIQUES DU CINÉMA

— Projectionniste 16 et 35 mm de salles non-commerciales

— Réalisation-montage 16 mm (cycles de formation)

Renseignements IFACC, 6 rue Ordener, Paris 18°. Tél. 206.96.08.

cinéma

SOIXANTE-DIX-NEUF

NUMERO **244** AVRIL 1979
PRIX : 12 F

LA MAISON DE RENOIR
RENOIR ET LES DOGMES
LE PETIT THÉÂTRE
UN CADRE ÉCLATÉ
À L'ABRI DU RISQUE

SPECIAL

JEAN RENOIR



Catherine Rouvel et Jean Renoir
durant le tournage du *Déjeuner sur l'herbe*

Et l'analyse de plus de cinquante films ! (voir page 112)